Diccionario Histórico-Crítico del Marxismo
Conceptos de Estética y Cultura

Wolfgang Fritz Haug, Frigga Haug, Peter Jehle,
Wolfgang Küttler (editores)

Edición en castellano al cuidado de Mariela Ferrari, Victor Strazzeri y Miguel Vedda





FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

Acceso Abierto

Diccionario Histórico-Crítico del Marxismo
Conceptos de Estética y Cultura

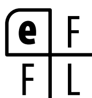
COLECCIÓN PENSAMIENTO P

Diccionario Histórico-Crítico del Marxismo
Conceptos de Estética y Cultura

Wolfgang Fritz Haug, Frigga Haug, Peter Jehle,
Wolfgang Küttler (editores)

Edición en castellano al cuidado de Mariela Ferrari,
Victor Strazzeri y Miguel Vedda





Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Colección Pensamiento

ISBN 978-987-8927-50-3

Subsecretaría de Publicaciones
Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina
Tel.: 5287-2732 - info.publicaciones@filo.uba.ar
www.filo.uba.ar



InkriT e. V.

Esta publicación forma parte del proyecto "Internacionalización del Diccionario Histórico-Crítico del Marxismo" del Instituto de Teoría Crítica de Berlín (InkriT), financiado por la Fundación Rosa Luexemburg con recursos del Ministerio Federal de Cooperación Económica y Desarrollo de Alemania (BMZ).

Diccionario histórico-crítico del Marxismo : conceptos de estética y cultura / Thomas Metscher ... [et al.] ; Editado por Frigga Haug ; Wolfgang Fritz Haug ; Peter Jehle. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2023.
152 p. ; 20 x 28 cm.

ISBN 978-987-8927-50-3

1. Diccionarios. 2. Marxismo. 3. Arte. I. Metscher, Thomas II. Haug, Frigga, ed. III. Haug, Wolfgang Fritz, ed. IV. Jehle, Peter, ed.
CDD 320.5

Fecha de catalogación: 15/02/2023

Índice

Presentación

Mijaíl Lifschitz inició su estudio clásico sobre la filosofía del arte de Marx afirmando que las perspectivas estéticas de este se encuentran "intrínsecamente vinculadas a su visión revolucionaria del mundo".[1] Lejos de poseer una importancia "meramente biográfica", dichas perspectivas tienen una función fundamental en la obra marxiana; tanto a la hora de caracterizar una era sometida a los imperativos de la valorización indefinida y del trabajo abstracto –pensemos en la abundancia de imágenes y tropos y en las alusiones literarias a las que recurre Marx en *El capital* para exponer dialécticamente las categorías más complejas de la economía política– como, asimismo, cuando se trata de esbozar la imagen de una praxis emancipada, en la que los seres humanos podrían desarrollar libremente sus capacidades esenciales. (Como ejemplo de esto último, cabría evocar aquel pasaje de los *Manuscritos económico-filosóficos* en el que se describe la actividad humana creativa, en contraposición con el trabajo alienado, como aquella en la que el ser humano aplica "en todos los casos la medida inherente al objeto", y en la que "forma, por ende, *de acuerdo con las leyes de la belleza*").[2] Un filósofo intelectual y existencialmente tan cercano a Lifschitz como György Lukács ha dicho, en una entrevista, que Marx aprendió de la literatura "a comprender los conflictos en la historia y los períodos de transición no solamente como la suma total de las jugadas de ajedrez individuales, sino en la forma en la que estaban conectadas, es decir, a verlas en su propio contexto".[3] La afirmación –polémica– de Lukács permite sugerir una afinidad entre el estilo de pensamiento y escritura de Marx y el de toda una serie de importantes escritorxs de la Modernidad que no se propusieron ante todo captar los detalles aparentes, sino, a través de estos elementos superficiales y más allá de ellos, detectar también las estructuras esenciales que definen a toda una época. No en vano el Marx de los *Grundrisse* y *El capital* se distanció de aquella atracción –distracción– hacia los fenómenos coyunturales que definía tanto a los economistas políticos y vulgares como a numerosxs intelectuales socialistas de su época. Como el viejo Goethe, como Balzac, a quienes tanto admiraba, Marx promueve un estilo de pensamiento que toma distancia de la inmediatez sin renunciar a comprenderla. Para hacerlo, introduce una serie de mediaciones conceptuales o *Denkformen* –literalmente, "formas de pensar"– que permiten atrapar los distintos momentos de un fenómeno en su articulación dinámica. "Como respuesta a la tradición filosófica", escribe Wolfgang Fritz Haug, "Marx introduce una serie completa de conceptos de forma en el lenguaje teórico".[4] La sensibilidad de Marx para la producción artística y lo estético fue, a este respecto, decisiva para la génesis y maduración de su perspectiva vinculada a la filosofía de la praxis y, en particular, para sus avances en la reflexión y apropiación del propio concepto de "forma":

1 Lifschitz, *La filosofía del arte de Karl Marx*. Trad. de J. Tula. México 1981, 14.

2 Marx, *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. Precedido de Engels, *Esbozos para una crítica de la economía política*. Introd. de M. Vedda. Trad. de F. Aren, S. Rotemberg y M. Vedda. Buenos Aires 2004, 113. Las bastardillas son nuestras.

3 "Entrevista: En casa, con György Lukács". Trad. de M. Ferrari, en: G. Lukács, *Testamento político y otros escritos de política y filosofía*. Ed., introd. y notas de A. Infranca y M. Vedda. Buenos Aires 2003, 113-124; aquí, 118s.

4 Cf. infra, p. 109.

"En el análisis de las formas en las que se mueve la vida social como algo evidente, Marx despliega, partiendo de dicha evidencia, el orden del mundo burgués en su discursividad, en la medida en que dirige la mirada a la disposición ordenadora, el dispositivo del conjunto de la sociedad".[5]

Estas observaciones apuntan solo a destacar algunas de las múltiples afinidades electivas que existen entre la anatomía del capitalismo practicada por Marx y la visión estética del mundo propuesta por un conjunto de escritorxs que desplegaron múltiples fisiologías de la Modernidad y que, en esa medida, lograron introducir a sus lectorxs, con medios técnicos innovadores, en territorios hasta entonces ignorados, o permitieron descubrir, en espacios conocidos, dimensiones antes insospechadas. Autorxs tan distintxs como Dostoievski, Machado de Assis, Kafka, Proust, Woolf, Th. Mann o Lispector podrían ser mencionados como integrantes de esta tradición. Pero el reconocimiento de la significación de esta no debería inducirnos a olvidar que existen otras tradiciones muy heterogéneas, y que la experimentación estética no conoce (o no debería conocer) reglamentaciones restrictivas. Sobre todas estas cuestiones ha tenido y sigue teniendo algo que decir el marxismo. Las entradas del *Diccionario Histórico-Crítico del Marxismo* que integran esta selección ponen de manifiesto la riqueza de estos controvertidos debates, ya sean los internos a la tradición marxista y revolucionaria, o los surgidos entre sus representantes y otrxs pensadorxs dedicadxs a los fenómenos estéticos y culturales.

Sin embargo, no es raro dar aún con personas que consideran que el ámbito de la literatura y el arte, e incluso el íntegro campo de la cultura, son espacios externos al marxismo o provincias menores, a los que solo habría que conceder un capítulo suplementario o una representación menor frente a las grandes secciones de la economía o la política; como si no hubieran existido las reflexiones estéticas de Lukács y Bloch, de Benjamin y Adorno, de Brecht y Kracauer, de Gramsci y Pasolini, de Sartre y Goldmann, de de Beauvoir y Moers, de Williams y Jameson, por mencionar solo algunos pocos nombres relevantes. Existen buenas razones para que una exclusión semejante resulte más infrecuente en Nuestra América, donde una amplia tradición de ensayismo ha contrarrestado los efectos paralizadores del positivismo y donde la búsqueda de un diálogo entre el marxismo –en sus versiones no dogmáticas y "heterodoxas"– y los movimientos de renovación artística, literaria y cultural es una marca de identidad del pensamiento y la praxis emancipatorios. Esto es válido, en América Latina, tanto para las figuras tempranas (baste con mencionar a José Carlos Mariátegui o a Aníbal Ponce) como para las que están más cerca de nuestro presente (pensemos en David Viñas, Ángel Rama, Antonio Cándido, Carlos Nelson Coutinho o Roberto Schwarz, entre otros). Por estas razones, tanto más fructífera nos pareció la iniciativa de difundir en nuestros ámbitos esta selección de artículos del *Diccionario Histórico-Crítico del Marxismo* que, desde hace décadas, viene editando el Instituto de Teoría Crítica de Berlín (InkriT), no con fines meramente informativos –aunque no subestimamos de ningún modo este aspecto–, sino ante todo como punto de partida para un diálogo productivo con un conjunto de contribuciones que abordan críticamente problemas muy variados.

Como podrá verse, los artículos comprenden desde categorías generales de la estética ("Arte", "Catarsis", "Lo cómico", "Ironía"), pasando por expresiones estéticas específicas ("Teatro dialéctico") hasta agudos análisis de las complejas relaciones entre arte y política, arte y sociedad ("Capital cultural", "Política cultural", "Relaciones literarias"). Aparecen, asimismo, artículos que problematizan dimensiones que exceden los límites de lo estético en dirección a lo cultural, entendido en un sentido amplio ("Cultura", "Cultura de masas"), así como otros que diseccionan críticamente categorías que cubren una diversidad de territorios, incluyendo de manera no exclusiva el estético (el ya citado artículo "Forma" es un caso ejemplar, en la medida en que comprende, entre otros campos, la filosofía, la teología, la crítica de la economía política y la propia estética). Redactadas y publicadas en el lapso de varias décadas, las diferentes entradas llevan las marcas del momento en el que fueron escritas; justamente, uno de los principios rectores del *Diccionario* es mostrar esas marcas sin tratar de desdibujarlas como si fuera posible abordar el problema al margen de las coordenadas históricas específicas, desde una (imposible) posición externa y trascendental. El propio carácter autorreflexivo del pensamiento dialéctico de Marx debería funcionar, en sí, como una instigación a evitar cualquier pretensión de trascendencia. Los artículos son, por otra parte, intencionalmente polémicos, y buscan antes abrir una discusión que establecer un cierre dogmático. El DHCM es un proyecto vivo, no terminado aún, y esta selección, tal como la compilación dedicada al Marxismo-Feminismo, publicada por la editorial Herramienta en el marco del mismo proyecto de internacionalización del *Diccionario*, son una invitación para contribuir a sus futuros volúmenes.[6] Creemos, por ende, que esta selección de artículos tiene un papel importante que cumplir en cuanto herramienta para repensar y refuncionalizar desde el presente las tradiciones de pensamiento y de creación artísticas y culturales.

Mariela Ferrari
Victor Strazzeri
Miguel Vedda

5 Cf. infra., p. 109.

6 El proyecto original del DHCM incluye un total de 15 tomos y actualmente se prepara la presentación del volumen 9/2 (de "Mitleid" ["compasión"] a "Nazismus" ["nazismo"]). Para más información sobre el proyecto, su historia y cómo participar en él, pueden consultarse la página del InkriT (www.inkrit.de) y el blog del proyecto "Internacionalización del *Diccionario Histórico-Crítico del Marxismo*" (https://hkwm.blog/es).

Abreviaturas

1. Publicaciones periódicas

Argument	*Das Argument. Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften*, Berlín Occ. 1959ss.
BMEF	*Beiträge zur Marx-Engels-Forschung*, ed. del Instituto de Marxismo-Leninismo perteneciente al Comité Central del Partido Socialista Unificado de Alemania (PSUA), sección Marx/Engels, Berlín Or. 1977-1990; nueva serie, ed. de C.-E. Vollgraf, R. Sperl, R. Hecker, Berlín / Hamburgo 1991ss.
DZPh	*Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, Berlín Or. 1953ss., desde 1990, con el subtítulo *Monatzeitschrift der internationalen philosophischen Forschung*, Berlín.
FKP	*Forum Kritische Psychologie*, fundado por K. Holzkamp, Berlín Occ.
HM	*Historical Materialism: Research in Critical Marxist Theory*, 1997ss. Leiden / Boston.
MR	*Monthly Review. An independent socialist magazine*, ed. de L. Huberman *et al*., Nueva York 1949ss.
NLR	*New Left Review*, Londres 1960ss.; desde 2000, en nueva numeración.

2. Siglas de ediciones y títulos de obras en alemán

K. Marx y F. Engels

MEGA	*Marx-Engels Gesamtausgabe*, ed. del Instituto de Marxismo-Leninismo del Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética y del Instituto de Marxismo-Leninismo del Comité Central del Partido Socialista Unificado de Alemania (PSUA), Berlín Or./Moscú 1975-1989; desde 1992, ed. de la Internationale Marx-Engels Stiftung Ámsterdam, Berlín / Ámsterdam.
MEW	*Marx-Engels Werke*, 42 vols., ed. del Instituto de Marxismo-Leninismo del Comité Central del Partido Socialista Unificado de Alemania (PSUA), Berlín Or. 1957ss.; nueva ed. desde 1990; vol. 43, ed. del Institut für Geschichte der Arbeiterbewegung [Instituto de Historia del Movimiento Obrero], Berlín.

3. Otras ediciones y títulos de obras

Obras de consulta general

ÄG K. Barck, M. Fontius *et al.* (eds.), *Ästetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, 7 vols., Berlín 1990.
EE *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften*, 4 vols., ed. de H. J. Sandkühler, Hamburgo 1990.

Th. W. Adorno

GS *Gesammelte Schriften*, 20 vols., ed. de R. Tiedemann *et al.*, Frankfurt/M 1973-1986.

W. Benjamin

GB *Gesammelte Briefe*, 6 vols., ed. de C. Gödde y H. Lonitz, Frankfurt/M 1995-2000.
GS *Gesammelte Schriften*, 7 vols., ed. de R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, Frankfurt/M 1972-1989.

G. W. F. Hegel

HW *Werke in zwanzig Bänden*. Basada en *Werke* 1832-1845, reed. de E. Moldenhauer y K. M. Michel, Frankfurt/M 1971.

E.Bloch

GA *Gesamtausgabe*, 16 vols., Frankfurt/M 1969-1976, ed. amp. 1978.

B.Brecht

GA *Werke*, gran ed. comentada, Berlín / Frankfurt/M 1989ss.
GW *Gesammelte Werke*, 20 vols., Frankfurt/M 1977.

R. Luxemburg

GW *Gesammelte Werke*, 5 vols., ed. del Institut für ML beim ZK der SED, Berlín RDA 1970-1975.

4. Siglas de títulos de obras en castellano

K. Marx y F. Engels

18.B Marx, *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*. Trad. de D. Álvarez Saldaña. México 2013.
AD Engels, *Anti-Dühring. La subversión de la ciencia por el señor Eugen Dühring* [1878]. Trad. de M. Sacristán. México 1968.
AE Marx, *Los apuntes etnológicos de Karl Marx*. Transcriptos, anotados e introd. por Lawrence Krader. Trad. de J. M. Ripalda. Madrid 1988.
C, I/1 Marx, *El capital. Crítica de la economía política*. Vol I, tomo I. Libro primero. El proceso de producción del capital. Trad. de P. Scaron. México 2008.
C, I/2 Marx, El capital. Crítica de la economía política. Vol. I, tomo 2. Libro primero. El proceso de producción del capital. Trad. de P. Scaron. México 2008.
C, I/3 Marx, *El capital. Crítica de la economía política*. Vol. I, tomo 3. Libro primero. El proceso de producción del capital. Trad. de P. Scaron. México 2008.
C, II/4 Marx, *El capital. Crítica de la economía política*. Vol. II, tomo 4. Libro segundo. El proceso de circulación del capital. Trad. de P. Scaron. México 2008.
C, II/5 Marx, *El capital. Crítica de la economía política*. Vol. II, tomo 5. Libro segundo. El proceso de circulación del capital. Trad. de P. Scaron. México 2008.
C, III/6 Marx, *El capital. Crítica de la economía política*. Vol. III, tomo 6. Libro tercero. El proceso global de la producción capitalista. Trad. de P. Scaron. México 2009.

C, III/7	Marx, *El capital. Crítica de la economía política*. Vol. III, tomo 7. Libro tercero. El proceso global de la producción capitalista. Trad. de P. Scaron. México 2008.
C, III/8	Marx, *El capital. Crítica de la economía política*. Vol. III, tomo 8. Libro tercero. El proceso global de la producción capitalista. Trad. de P. Scaron. México 2008.
CCEP	Marx, *Contribución a la crítica de la economía política*. Ed. de J. Tula. Trad. de J. Tula, L. Mames, P. Scaron, M. Murmis y J. Aricó. México 2008.
CFDHI	Marx, "En torno a la crítica de la filosofía del Derecho de Hegel. Introducción", en: *Escritos de juventud*. Trad. de W. Roces. México D.F. 1982, 491-502.
CFEH	Marx, *Crítica de la filosofía del Estado de Hegel*. Trad. de J. M. Ripalda. Madrid 2010.
CJ	Marx, "La cuestión judía". Trad. de L. Carugati, en: VV.AA., *Volver a la cuestión judía*. Edición al cuidado de E. Vernik. Trad. de S. Labado, M. Vedda y L. Carugati. Barcelona 2011, 57-96.
DDN	Engels, *Dialéctica de la naturaleza*. Trad. de W. Roces. México 1961.
Gr.	Marx, *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política. (Grundrisse) 1857-1858*. 3 vols. Ed. de J. Aricó. Trad. de P. Scaron. México 2006.
IA	Marx, Engels, *La ideología alemana*. Trad. de W. Roces, Barcelona 1974.
MC	Marx, Engels, *Manifiesto Comunista*. Trad., introd. y notas de M. Vedda. Buenos Aires 2008.
MEF	Marx, *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. Introd. de M. Vedda. Trad. de F. Aren, S. Rotemberg y M. Vedda. Buenos Aires 2010.
OF	Engels, *El origen de la familia, de la propiedad privada y el Estado*. Trad. de Ediciones Progreso. Madrid 1992.
Situac.	Engels, *La situación de la clase obrera en Inglaterra*. Sin datos de trad. Buenos Aires 1974.
SF	Marx, Engels, *La Sagrada Familia*. Trad. de W. Roces. México 1967.
SUSC	Engels, *Del socialismo utópico al socialismo científico*. Trad. del grupo de traductores de la Fundación Federico Engels. Madrid 2006.
TF	Marx, "Tesis sobre Feuerbach", en: – y Engels, *La ideología alemana*. Trad. de W. Roces, Madrid 2014, 499-502.
TSP	*Teorías sobre la plusvalía*. 3 vols. Trad. de W. Roces. México D.F. 1996.

V. I. Lenin

LOC	*Obras completas*. 50 vols. Trad. de Ediciones Progreso. Madrid 1974ss.

R. Luxemburg

AC	*La acumulación del capital. Estudio sobre la interpretación económica del imperialismo*. Trad. de J. Pérez Bances. Madrid 1933.

A. Gramsci

Cuad.	*Cuadernos de la cárcel*. 6 vols. Trad. de A. M. Palos, rev. de J. González. México 1981ss.

5. Otros títulos de obras en castellano

Th. Adorno

CCS 1	*Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas. Sin imagen directriz*. Trad. de J. Navarro Pérez. Madrid 2008.
CCS 2	*Crítica de la cultura y sociedad II. Intervenciones. Entradas*. Trad. de J. Navarro Pérez. Madrid 2009.
DI	*Dialéctica de la Ilustración*. cf. *infra*: Horkheimer.
DN	*Dialéctica negativa, en: Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*. Trad. de A. Brotons Muñoz. Madrid 2014, 7-391.
NSL	*Notas sobre literatura*. Trad. A. Brotons Muñoz. Madrid 2009.
TE	*Teoría estética*. Trad. de J. Navarro Pérez. Madrid 2014.

Aristóteles

EN	*Ética Nicomaquea*
Metaf.	*Metafísica*
Poét.	*Poética*. Trad., notas e introd. de E. Sinnott. Buenos Aires 2006.

Pol. *Política*. Trad. de M. García Valdés. Madrid 1988.
RA *Reproducción de los animales*. Trad. de E. Sánchez. Madrid 1994.
Ret. *Retórica*. Trad. de Q. Racionero. Madrid 2005.

W. Benjamin

DI *Discursos interrumpidos I*. Pról., trad. y notas de J. Aguirre. Madrid 1989.
DU *Dirección única*. Trad. de J. J. del Solar y M. Allende Salazar. Madrid 1987.
Il., I *Iluminaciones I. Imaginación y sociedad*. Pról. y trad. de J. Aguirre. Madrid 1998.
Il., II *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*. Pról. y trad. de J. Aguirre. Madrid 1998.
Il., III *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*. Pról. y trad. de J. Aguirre. Madrid 1998.
Il., IV *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Trad. de R. Blatt. Madrid 1999.
LP *Libro de los Pasajes*. Trad. de L. Fernández Castañeda, I. Herrera y F. Guerrero. Madrid 2005.
TFH "Tesis de filosofía de la historia". En: *Discursos interrumpidos I*, 175-191.

B. Brecht

POT "Pequeño organon para teatro", en: *La política en el teatro*. Trad. de N. Silvetti Paz. Buenos Aires 1972, 63-100.

S. Freud

FOC *Obras completas*. 24 vols. Orden, coment. y notas de J. Strachey, con la colaboración de A. Freud. Trad. de J. L. Etcheverry. Buenos Aires/Madrid 2006.

G. W. F. Hegel

CDL *Ciencia de la lógica*. Trad. de A. y R. Mondolfo. Buenos Aires 1976.
LSE *Lecciones sobre la estética*. Trad. de A. Brotons Muñoz. Madrid 1989.

M. Horkheimer

DI M. Horkheimer y Th. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Trad. de J. J. Sánchez. Madrid 2005.

I. Kant

CDFJ *Crítica del juicio* [= *Crítica de la facultad de juzgar*]. Trad. de M. García Morente. Madrid 1989.
CRP *Crítica de la razón pura*. Trad. de M. Caimi. Buenos Aires 2007.

G. E. Lessing

DH *Dramaturgia de Hamburgo*. Trad. de F. Formosa. Madrid 1993.

G. Lukács

LPE *Estética 1. La peculiaridad de lo estético*. 4 vols. Trad. de M. Sacristán. Barcelona 1966.

6. Abreviaturas de referencias bibliográficas

apud: "citado en"	nº: número
atrib.: atribuido	*op. cit.*: "en la obra citada"
aum.: aumentado/a	Occ.: Occidental
ca.: circa, "alrededor de"	Or.: Oriental
cap.: capítulo	p.: página
cf.: confrontar	p. ej.: por ejemplo
cit.: citado	§: parágrafo
correg.: corregido/a	pp.: páginas
ed.: editor, edición	publ.: publicado
ej.: ejemplo	reed.: reedición
et al.: et alii, "y otros"	reimpr.: reimpresión
extr.: extracto, extractado	revis.: revisado
extraord.: extraordinario	s.: siguiente/siglo
fasc.: fascículo	s.d.: sin datos
i.e.: id est, "esto es", "es decir"	ss.: siguientes
ibíd.: ibídem	trad.: traducción
incl.: incluido	trad. mod.: traducción modificada
introd.: introducción	vol.: volumen
ms.: manuscrito (en plural, mss.)	VV. AA.: Varios Autores
NdT: nota del/la/lxs/traductorx/xs	

7. Siglas frecuentemente utilizadas

Se indican solo aquellas que no son de uso habitual en castellano o que corresponden a otros campos temáticos. En el caso de que la sigla de la institución u organismo no tenga correlato en castellano, se emplea la original.

Sigla	**Significado**
AIT	Asociación Internacional de los Trabajadores
AT	Antiguo Testamento
CC	Comité Central
IMSF	Institut für Marxistische Studien und Forschungen (Frankfurt/M)
IIHS	Instituto Internacional de Historia Social
IIS	Instituto de Investigación Social
IMES	Internationale Marx-Engels-Stiftung, Ámsterdam
IML	Instituto de Marxismo-Leninismo
NT	Nuevo Testamento
PBI	Producto Bruto Interno
PBN	Producto Bruto Nacional
PCA	Partido Comunista Alemán
PCF	Partido Comunista Francés
PSD	Partido Socialdemócrata Alemán
PSUA	Partido Socialista Unificado de Alemania
RDA	República Democrática de Alemania
RFA	República Federal de Alemania

Arte

Al.: Kunst.
Ár.: fann.
Ch.: yishu 艺术.
F.: art.
I.: art.
R.: iskusstvo.

En el uso cotidiano, así como en el plano teórico, el concepto de a. es controvertido. Ya a causa de su doble significado, no es unívoco: por una parte, en sentido estricto, es utilizado para las artes plásticas; por otra, como singular colectivo, es usado para actividades artísticas en general; hace referencia a sus objetivaciones y apropiaciones. En él, continúa vivo aún el viejo significado del griego τέχνη y del latín *ars*, que remite a las destrezas humanas en su totalidad y a lo 'artístico' en sentido estético solo en una acepción secundaria. Las a. preceden al 'a.' (cf. Held y Schneider 2007, 23s.); no existe un concepto "general" de a. ni en la Antigüedad ni en la Edad Media. Se configura, en relación con el "moderno sistema de las a." (Kristeller 1951-1952/1976), a partir de la Modernidad y, en sentido estricto, es el resultado de un "desarrollo en la historia de las ideas desde el siglo XVII" (Ullrich 2001, *ÄG* 3, 571). Alcanza su comprensión teórica más consecuente en la *Estética* de Hegel, de 1835/1838. En analogía con esto, recién con Baumgarten la 'estética' surge como disciplina filosófica, como teoría de la percepción sensible (*Aesthetica* 1750/1758). A pesar de toda la ambivalencia en el uso teórico, se puede decir que el a., en este sentido general, se impuso, desde este momento, en las lenguas más importantes, si no en todas las europeas. Con derecho podemos hablar, entonces, del concepto general de a. como 'moderno' (Metscher 2012, 8s.).

Quien se introduce en el plano de las reflexiones sobre teoría del a. entra en terreno minado. En virtud de su hipóstasis como un ente metafísico, el a. se convirtió en una instancia de sentido cuasi religiosa; en la sociedad burguesa tardía, en un poder ideológico de primer orden. "La forma solo es fe y acto" (Benn 1956/1975, 146). Este complejo de representación es el núcleo de una formación ideológica que se extiende desde el Romanticismo, pasando por Nietzsche, el esteticismo y la estética fascista, y llega hasta la Postmodernidad. De ninguna manera se circunscribe a la ideología alemana, aun cuando aquí es particularmente destacado. Más allá de esto, en la sociedad burguesa, el a. se volvió cada vez más una institución de formación con alto 'valor de capital cultural': prototipo de una posición que reproduce la desigualdad social (cf. Bourdieu 1995, 387-393). Conformaba un "espacio de lo estético" (Haug 1993, 139); un lugar "más allá" del mundo de la praxis social ordinaria. El reverso de la autarquía estética, de la instauración cuasi religiosa de sentido y privilegio social lo constituyen la nivelación seudodemocrática y la iconoclasia púber-anarquista a las que corresponden, a nivel teórico, la reducción positivista, un relativismo banal y la desvalorización elitista-nihilista; a menudo también la pura ignorancia: en épocas de arbitrariedad postmoderna, es particularmente popular negar que existe una "peculiaridad de lo estético" (*LPE*), un ámbito objetivo del a., dotado de leyes propias, con características, reglas, valores, instituciones, estructuras específicas; como también lo es negar que hay diferencias de calidad estética y, por lo tanto, una jerarquía de obras. Un mercado artístico altamente potente, aunque, por cierto, teórica y estéticamente venido a menos, asiste al nihilismo en cuestiones artísticas que emerge en variantes incontables y enmascarado de diferentes maneras.

Las a. son una de las formas en las que los seres humanos "cobran conciencia" y "dirimen" los conflictos de su época (MEW 13/9; *CCEP*, 5). De este modo, la teoría marxista del a., como contraparte consciente de las ideologías dominantes del a., ha tenido que cerciorarse de sus conceptos y criterios una y otra vez (con plena conciencia del estado de cosas de que no existe *la* teoría marxista del a. y de que, en función del tema, tampoco puede existir). La apología de Brecht de la "amplitud y pluralidad", referente a la escritura realista en la literatura, vale igualmente para la teoría.

1. Los conceptos de la Antigüedad que preceden al de a., τέχνη y *ars,* designan "la actividad de la producción humana general –a diferencia de la naturaleza– que presupone tanto la facultad práctica como también un saber determinado" (Hoffmeister 1998, 368s.).

1.1 τέχνη se refiere a todo lo que puede ser producido sobre la base de la experiencia y la reflexión. La diferenciación posterior entre artesanía y 'bellas artes' es aquí tan poco acertada como la que se establece entre ciencia y a. "Poesis" es una palabra coloquial; ποίησις / ποιέω significa 'hacer', 'efectuar', 'trabajar', 'producir generando', un 'hacer' de cualquier tipo y adquiere recién en Aristóteles el significado específico de a. poética/poesía (cf. Höffe 2005, 471). El latín retiene los distintos niveles del significado de la palabra, con el núcleo de la acción productiva en las correspondencias *operatio*, *fabricatio/facere*; *confectio*, mientras que *poesis* ya es a. poética, "the art of composing poetry" [el a. de componer poesía] (Smith 1959, 550; así, en el *ars poetica* de Horacio). *Poeta* conserva el significado original de 'hacedor', 'productor', y significa solo en sentido amplio el poeta (ibíd.). En *ars,* se conserva el campo semántico de saber y poder (todavía en medio alto alemán '*kunst*' [a.], como forma sustantivada de *können* ['poder'], preserva la conexión con la destreza práctica). *Ars* es la destreza alcanzada mediante el ejercicio, "volumen de poder y conocimientos que se requieren para practicar con éxito una artesanía" (Hoffmeister 1998, 65). Lo común a todas las '*technai*' o 'artes' consiste en que son consideradas enseñables y, de esa manera, son algo que puede realizarse completamente sobre la base de reglas; objetivo de la aplicación de reglas es, o bien la elaboración de un material, o bien el objeto es una sustancia inmaterial-espiritual. Esto último se considera de rango elevado (Ullrich, *ÄG* 3, 571). Así, el canon de las *artes liberales*,

que se desarrolló sobre la base de esta concepción fundamental, abarca únicamente disciplinas que consistían en una ocupación teórica y no se definían por actividades artesanales, las *artes mechanicae* [a. mecánicas]. Las últimas solo podían ser ejercidas con herramientas o máquinas. A las 'a.' pertenecían el a. de amar así como el a. bélica, la agricultura y la medicina, del mismo modo que la escultura, la danza, la poesía y el teatro. En el puesto más bajo, se encontraban las *artes vulgares et sordidae* ('a. vulgares y sórdidas'). Las 'a. liberales' comprendían la formación enciclopédica. Entre los romanos y, siguiendo a estos, en la Edad Media, se dividían en *Trivium* (gramática, retórica, dialéctica) y *Quadrivium* (aritmética, geometría, astronomía, música).

1.2 En la Antigüedad, no existe 'el a.', sino 'artes': música, poesía, canto, teatro, danza, pintura, escultura, arquitectura. Si se trata el 'a.' en términos teóricos, entonces esto ocurre siempre en relación con a. individuales. En este sentido, las concepciones sobre qué es el a., sobre lo que significa este y qué valor tiene, son altamente diversas y, a menudo, contrarias. De este modo, desde el pensamiento griego temprano, en la valoración del a. poética, se confrontan dos concepciones diametralmente opuestas. Una se dirige, en nombre del pensamiento conceptual, contra el mito y la poesía, que son acusados de mentira y engaño. Se encuentran en Jenófanes (Diels, Kranz 1989/1992, 14), Solón (ibíd. 21) y culminan en la crítica de los poetas en *República* de Platón. Para él, las obras de a. son meras copias de una idea (pensadas como un más allá); también las imitaciones poéticas (con Hesíodo y Homero a la cabeza) son μῦθοι ψευδεῖς, "falsos mitos" (*República*, 377d), en oposición a las producciones reales. Una segunda concepción adjudica al a. poética, fundamentalmente, verdad. Aparece en dos formas. La primera y más antigua se expresa en la teoría del *entusiasmo*: la presencia de un dios en el ser humano como fuente de inspiración creadora, que es atribuida al vidente y al poeta. Continúa en la invocación a las musas de la poesía épica (*Ilíada*, canto I). Se remonta a prácticas mágicas y pertenece a la historia de la transición de la tribu al Estado (cf. Thomson 1947, 59ss.). Cobra prominencia filosófica en los *Diálogos* de Platón *Ion* y *Fedro*. La segunda forma del postulado de verdad de la poesía encuentra su fundamento en el contexto de la producción del pensamiento filosófico-científico. Ocurre sobre la base antropológica referente a la realidad del mundo y del ser humano, en la concepción aristotélica de mímesis. Aristóteles entiende la poesía (ante todo, el drama, del griego δράω, 'actuar', 'hacer'), como μίμησις, representación de la realidad humana; lo representado son καὶ ἤθη καὶ πάθη καὶ πράξεις, "caracteres, pasiones y acciones" (*Poét.*, 1447a, 7), es decir, "los que hacen imitación la hacen de quienes actúan" (ibíd., 1448a, 11). Mientras que los historiadores se ocupan de lo fácticamente ocurrido, Aristóteles le asigna a la mímesis poética la tarea de producir de manera "más filosófica y más elevada [σπουδαιότερον] que la historia". Si la última tiene como objeto lo particular en cada caso, aquella, lo "más universal" (1451b, 66), no lo real como es, sino lo 'posible'. Al concepto teórico de mímesis se le atribuye una importancia eminente hasta la Modernidad, no en último término, también en el sentido de una prehistoria de la concepción marxista del a.

1.3 Con la *Poética* –gr. Περὶ ποιητικῆς (τέχνης)–, Aristóteles funda la teoría del a. poética como disciplina filosófica. *Poiesis* significa: la producción, conducida por el 'a.' (τέχνη), de una obra (ἔργον); en este caso, la obra del poeta. Expresamente señala Aristóteles que el a., que "imita con el lenguaje", "carece de nombre hasta ahora" (cap. 1). En el centro de la *Poética*, se encuentra la tragedia, en cuyo contexto también es tratada la epopeya; una parte sobre la comedia probablemente se ha perdido. También para las teorías modernas del a., la importancia de la poética se encuentra en el procedimiento filosófico desarrollado por Aristóteles: él pregunta por los fundamentos antropológicos del a. poética; trata analíticamente las obras disponibles; desarrolla las estructuras de su configuración compositiva; investiga su *modus* de verdad, tal como su función y efecto.

Según Aristóteles, el a. poética surge del 'impulso de imitar', así como del sentido de la armonía y del ritmo. A diferencia de la epopeya, que narra una acción, el drama representa una acción tal mediante la actuación escénica. La tragedia es definida como "mímesis de la praxis" (de una acción); su efecto, como κάθαρσις, la 'purgación', la compensación psíquica de afectos extremos, de φόβος y ἔλεος (miedo y aflicción, traducidos por Lessing como temor y compasión), un 'efecto psicoterapéutico', en una terminología actual.

El concepto teórico clave de la poética es *mimesis*. Designa un complejo semántico que, en alemán, puede ser reproducido con el campo semántico exposición, expresión, asimilación, imitación, presentificación sensible, presentación/representación (cf. Koller 1980). Ya en las formas de uso tempranas puede verificarse una especificación con muchas consecuencias: por una parte, la reproducción imitativa de lo sensorialmente dado o la igualación (asimilación) a esto; por otra parte, el complejo representacional de una presentificación sensible de algo que no está dado de manera inmediata, que se sustrae de la percepción cotidiana. El algo presentificado puede ser fuerza de la naturaleza, demonio, 'dios' o 'alma'; también un suceso no presente. 'Mímesis' en este sentido significa entonces *presentificación, en forma sensible, de algo ausente* (cf. Holz 1996/1997, I, 167s.). El complejo de significado mímesis, pues, puede ser reproducido con los términos "imitación", "representación", "expresión", con lo cual "imitación" señala el nivel de significado elemental. Representación/expresión se relacionan con las acciones/actos culturalmente complejos, ante todo, desde la perspectiva de la teoría del a.; representación, a la reproducción configuradora/conformadora de lo real de cada tipo (de lo posible en lo real); expresión, a la representación de procesos psíquicos, es decir, también, a vivencias anímicas.

1.4 Complejos de representación mitológica delatan una comprensión desconcertante de la peculiaridad del quehacer artístico. Las musas fueron veneradas como diosas protectoras de las a. y, si bien su atribución a las a. individuales recién se origina en la época romana tardía, estas diosas testimonian, no obstante, una conciencia elemental de la peculiaridad de las a. Más significativo aún es el canto XVIII de la *Ilíada*, en el que se narra cómo Hefesto, el dios cojo de los herreros, artesanos y artistas, confecciona un escudo para Aquiles; de acuerdo con su función, un objeto útil. Junto con esta función, aparece la de la configuración estética, y precisamente en el doble significado de ornamentar y reflejar, de decoración y mímesis, de una "imagen del mundo" (Heise 1990, 11). La cosa hecha por Hefesto es un escudo "poderoso" e "invulnerable", pero, al mismo tiempo, es una obra configurada bellamente (V, 478-482). Hegel concibe lo que se muestra en él como "totalidad de la concepción nacional" (*LSE*, 760). El escudo es una reproducción abarcadora de una totalidad vital. Se extiende desde la naturaleza celestial y terrenal, pasando por el trabajo material (el arado del campo, la siega del sembradío, la cosecha en el viñedo), hasta la vida cotidiana de la ciudad, incluyendo, la guerra, la muerte y la violencia, así como la fiesta, la festividad y la danza.

Según lo documentado en la "I Oda Olímpica" de Píndaro, la música significa "lo perteneciente a las musas, lo músico". Esto remite tanto al origen ritual de la música como a la "unidad sincrética de las a. de la danza, la palabra y el sonido, con el denominador común del 'ritmo'" (Heister 1990, 484). Platón la incluye en la τέχναι. En las posteriores a. liberales, es mencionada junto con la aritmética y la astronomía (un corolario de la doctrina pitagórica de la unidad cosmológica de música y número, proporción y armonía de las esferas). En el pensamiento pitagórico, la belleza se fundaba en el τάξις ('orden'), συμμετρία y ἁρμονία; el modelo cosmológico se vinculaba con el modelo de la teoría musical (algo poco habitual para los antiguos, puesto que belleza y artes se encontraban normalmente separadas); si esto ocurría, las a. eran 'bellas' solo en el sentido de una belleza de segundo y tercer grados. La belleza era vinculada, primariamente, al cosmos; luego, a la figura humana; en sentido metafísico, también a lo divino.

Para la historia de la teoría del a. poética en Europa, fue sumamente influyente el *Ars poetica* de Horacio, un poema didáctico que trata de la cuestión de la hechura correcta y la función social de la poesía. Dos formulaciones hicieron historia en la teoría del a.: *ut pictura poesis* (V, 361), la poesía es como una pintura, una fórmula de la que las a. plásticas de épocas posteriores derivaron la legitimación de la pintura; y *aut prodesse volunt aut delectare poetae* (V, 333), los poetas quieren ser de utilidad y deleitar (una fórmula que pervive en incontables variantes y todavía afirma su derecho en la representación de Brecht sobre el teatro didáctico y placentero).

La doctrina de Plotino sobre el a. y la belleza representa una posición que prefigura teóricamente las concepciones modernas del a. Se apoya en Platón, pero lo sobrepasa en un punto decisivo. Si bien también para Plotino lo bello sensorial tiene su base en lo bello divino, no obstante, él rehabilita lo bello sensorial y vincula la belleza con las a. contempladas y oídas. Así, un escultor que modela un bloque de mármol crea una obra bella en la medida en que, en el acto de configuración de la obra, convierte en realidad sensorial la idea que está en su mente y que participa de la idea divina. Retomando un pensamiento aristotélico, la idea es comprendida como fuerza creadora de forma que actúa en el espíritu del artista como δύναμις creadora de obra (cf. Schneider 2011, 74s.). Plotino traduce, de este modo, la idea platónica de lo bello no sensorial al concepto de forma. Lo bello es material formado de acuerdo con principios inteligibles; el a. es una actividad del espíritu humano que da forma de acuerdo con ideas (*Ennéadas* I, 6; V, 8).

El poema didáctico de Lucrecio *De rerum natura*, *Acerca de la naturaleza de las cosas*, es de interés capital para una consideración materialista del a. En la tradición de Demócrito y Epicuro, esboza una imagen del mundo consecuentemente basada en una filosofía materialista de la naturaleza. En el libro V, junto con el génesis del universo, se ocupa de las cosas y seres vivos que se encuentran en él, así como de la evolución del género humano y el origen de la cultura. El surgimiento de las a. es situado en el marco de un desarrollo evolutivo de la naturaleza inorgánica y la orgánica, a la que pertenecen el ser humano y la cultura humana. El "género humano, para el que la voz y la lengua eran vigorosas" (V, 1057), se forma progresivamente a partir del contexto natural; en tanto logra control sobre las fuerzas de la naturaleza, comienza "a fundar ciudades", divide "el ganado y los campos" (1108-1110). El desarrollo es impulsado por la experiencia y la imitación observantes de lo experimentado. La canción y el canto surgen por la imitación de las voces de los pájaros; el susurro del viento entre los juncos es el modelo del instrumento de viento. Con la invención de la escritura, se configura la capacidad de "registrar las acciones de la humanidad en canciones" (Krueger 1983, 276); la escritura abre el acceso al conocimiento del pasado; crea así la conciencia histórica. La historia de la cultura es para Lucrecio una evolución desde lo elemental hacia lo complejo: la formación del mundo humano. El poema didáctico de Lucrecio es, en buena medida, un texto fundacional de la Ilustración y de la filosofía de la historia europeas. Las fuerzas que impulsan hacia delante en el proceso de civilización son el "hábito" (acción y hacer) y la "experiencia" (Krueger 1983, 276).

2. Las determinaciones fundamentales del concepto medieval de las a. se mantuvieron "prácticamente concordes y ancladas a una doctrina clásica e intelectualista del hacer humano" (Eco 1999, 128s.). Tal como en la Antigüedad, las artes encarnan la totalidad del saber práctico, en el sentido de un "saber sobre reglas mediante las que se pueden producir cosas" (ibíd.). Simultáneamente, los *topoi* centrales de la concepción antigua (con la excepción de la concepción de mímesis de la *Poética*, que era desconocida para la Edad Media) y, en buena medida, sus contenidos

metafísicos (así, la concepción neoplatónica del a. como reflejo de lo absoluto) son integrados a la cosmovisión cristiana. El a. poética, de este modo, puede ser leída como una 'teología oculta'. La alta Edad Media (ante todo, Tomás de Aquino) entiende, en conexión con Aristóteles, el a. como forma introducida en el ser mediante el hacer del artista y, de esta manera, en analogía con la creación divina. Hacia finales de la Edad Media, con el ejemplo del tallador de cucharas, Nicolás de Cusa desarrolla el pensamiento de la producción artesanal como "posición teleológica" (Lukács 2004, 72): según el parámetro de una idea existente en la mente del productor, antes de la producción; idea que guía dicha producción. Se relaciona con ello una enorme valoración del productor artesanal: a la inversa del orden tradicional, es el filósofo, un aristotélico, el que aprende del *idiota*, el lego tallador de cucharas (*Idiota de mente*, cap. 1). Queda fundamentada aquí la representación del a. como creación original.

3. En la Modernidad, la emancipación secular de la conciencia acompaña la historia formativa de la sociedad burguesa: su tendencia fundamental es la secularización del pensamiento, el movimiento desde la teología hacia la filosofía, hacia las ciencias y las a. Un papel esencial tienen en esto las ciencias positivas y su teoría, la recepción del materialismo antiguo, pero también las a. La Ilustración europea juega el papel clave. El punto culminante de este desarrollo en Alemania son el Clasicismo literario y la filosofía idealista, la música y el teatro musical. Si, al comienzo de este proceso, se encontraban la religión –como primer poder ideológico– y la teología –como su conciencia teórica–, al final se encuentran las ciencias completamente emancipadas, la filosofía vuelta autoconsciente y las a. como formas de pensamiento autónomo (obedeciendo a sus propias leyes); y, de este modo, también, la formación del concepto universal de a.

El salto cualitativo tiene lugar en el Renacimiento con la separación entre la 'artesanía' y las 'bellas' a., así como la delimitación del 'a.' respecto de la ciencia. Ambas sientan las bases para la concepción de la *autonomía* de las a., que luego es elevada a su *autarquía* (a la independencia del a. respecto de todos los lazos sociales; por consiguiente, del ideologema del indeterminismo estético), tal como se vuelve característico para el esteticismo y el formalismo; y, finalmente, para la exaltación cuasi religiosa del a. En esta relación, se desarrolla el concepto moderno de obra de a. en el sentido de un artefacto "que, de acuerdo con su modo de ser peculiar (apariencia), no sirve ni a fines prácticos ni al conocimiento científico, sino a la autoobjetivación del ser humano, que produce en él en cuanto posibilidad una realidad *sui generis*, para concebir la realidad" (Hoffmeister 1998, 369); una representación que, por fundada que sea en términos objetivos, se degrada a construcción ideológica en el curso de su historia. Este proceso acompaña la historia de la sociedad burguesa hasta la fase imperialista. Incluso la teoría marxista del a. se remite a él de manera crítica y superadora; no obstante, aún se encuentra presente en los discursos contemporáneos sobre teoría del a. El proceso se efectúa en tres pasos: desde el Renacimiento, pasando por el siglo XVIII, hasta la estética filosófica de Baumgarten a Hegel.

Leonardo afirmaba una "autonomía de la pintura", a la que consideraba superior a las otras a.: "En competencia con la poesía, se destaca por representar lo visible de manera inmediata" (Ullrich, *ÄG* 3, 575). Leonardo entendía la pintura como ciencia y, de esta forma, como *medium* del conocimiento. La "*scienza della pittura*" ('ciencia de la pintura') es imitadora "de todas las obras evidentes de la naturaleza" (Leonardo 2011, II, 11, § I). Leonardo conecta el principio de la mímesis empírica (la reproducción de lo real) con la concepción de la semejanza estructural entre el trabajo humano y los procesos orgánicos naturales: el a. "obra del mismo modo en que crea la naturaleza" (Panofsky [1924] 1989, 41). Así, Leonardo llama al a. una "hija legítima" o "nieta de la naturaleza", "porque todas las cosas evidentes han sido paridas por la naturaleza y de ellas ha nacido la Pintura". El pintor debe obrar "a semejanza del espejo, que se transmuta en tantos colores cuantos son los colores de las cosas que se le ponen delante. Y obrando de esta suerte, le parecerá que él es una segunda naturaleza" (2011, II, 22, § 12). Para él, la *natura magistra* ('naturaleza maestra') no solo era un principio de lo real, sino de lo posible. De manera análoga a la invención, el a. es descubrimiento de lo posible oculto en la naturaleza, un desarrollo del ser potencial. Leonardo revisa, de este modo, la prohibición de la *curiositas* vigente en la tradición cristiana desde San Agustín. Así como en Descartes y Bacon, la curiosidad se torna el primer principio teórico. La "curiosidad teórica" asume el lugar de un interés humano primario (Blumenberg 1966, 261). De este modo, Leonardo continúa una línea que se inició en el siglo XIV con Dante, Petrarca y el nominalismo; línea que converge en la "experiencia del mundo de una horizontalidad de principios" (Stierle 2003, 12).

En el curso del siglo XVIII, lo bello se convierte en una nueva categoría de ordenamiento. Las 'bellas a.' aparecen en lugar de las 'a. liberales'. El concepto de *belles-lettres* sustrae la composición literaria a la subordinación humanista "entre las ocupaciones eruditas" (Träger 1990, 65). Mientras que, por ejemplo, para Perrault, en 1690, los "historiadores, filósofos, poetas", todos, sin excepción, son *hommes de lettres*, D'Alembert reúne "todos los géneros literarios, bajo el término 'imaginación' y los deslinda tanto de las ciencias como del resto de las a." (ibíd.). Charles Batteux explica las 'bellas a.' (música, poesía, pintura, escultura, danza) a partir de un "principio común" (*Les beaux arts réduits à un même principe* [Las bellas artes reducidas a un mismo principio], 1746). Consiste en la "imitación de la naturaleza", cuyo objetivo es el "placer" (*plaisir*). Son vistas como del mismo rango y diferenciadas tanto de las artes mecánicas –que sirven a necesidades inmediatas– como de un tercer género (retórica y arquitectura) en el que están mezcladas belleza y utilidad. Con modificaciones y diversas fundamentaciones, este esquema encuentra difusión internacional

rápidamente. En principio, rige aún en la *CFJ* de Kant (1790).

4. Una fundamentación radicalmente nueva en la sistematización del a. aparece en el mundo recién con la *Estética* de Hegel. Esta marca la culminación de un desarrollo que comienza con la *Aesthetica* (1750-1758) de Baumgarten, redactada aún en latín. Esta funda la disciplina del mismo título como rama de las ciencias filosóficas, secundada por los *Anfangsgründen aller schönen Wissenschaften* [Fundamentos básicos de todas las ciencias de lo bello] (1748-1750), de G. F. Meier. La estética es, pues, dos cosas: teoría del conocimiento sensible y ciencia de lo bello; de este modo, lo bello es comprendido como perfección sensible y ejemplificado a partir del a. Kant modifica la pretensión cognoscitiva de lo estético con la *CFJ*. Según esta obra, lo bello surge de un juicio puramente reflexivo, que no es un juicio del conocimiento, sino que es una representación subjetiva. La imaginación actúa como una "facultad del conocer productiva" (A § 49, 220), en tanto "extiende estéticamente el concepto mismo de un modo ilimitado" (ibíd.).

4.1 Kant se sitúa al final del desarrollo del siglo XVIII sobre la teoría del a., que él resume ejemplarmente. Así, diferencia a. tanto de la naturaleza como de la ciencia en cuanto actividad libre ('libre de finalidad'); también, asimismo, de la artesanía, que (como trabajo) tiene una finalidad situada fuera de su propia actividad. Por el contrario, el a. es autotélico: "finalidad sin fin", caracterizado por la libertad; en este sentido, autónomo. Estas determinaciones fundamentales llevan al concepto de "a. bello" como "un modo de representación que por sí mismo es conforme a fin", y la comunicabilidad de un placer acarrea ya en su concepto la condición de que debe ser un placer del goce nacido de la reflexión (*CFJ* A § 44, 211). Los factores esenciales de la comprensión moderna del a. son conceptualizados así: su carácter de autonomía, su delimitación frente a la ciencia y la praxis, la libertad del hacer artístico; y finalmente, su función de ser reflexión y comunicación de la realidad humana; en buena medida, también la diferenciación, rica en consecuencias, entre lo bello y lo sublime. A. es "a. del genio", es decir, el propio artista le da a su a. la regla, pero de manera tal que obedece las reglas implícitas de su objeto: "genio es la capacidad espiritual innata (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da la regla al a." (ibíd., 213). La facultad del genio consiste en poder conocer estas reglas y llevarlas a la práctica. En el a. del genio, se unen la originalidad y la validez en cuanto modelo.

Las definiciones kantianas de lo estético hicieron historia. Esto vale, ante todo, para Schiller, que toma el concepto de lo sublime como fundamento de sus trabajos sobre la tragedia; y, en las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, amplía la concepción de Kant, mediante la introducción del concepto de instinto de juego, en dirección a una cultura estética "no represiva" (Marcuse 1983, 178). En el pensamiento de Schiller, la autonomía de las a., su separación respecto de lo útil se convierte en condición de su función político-utópica.

En Schelling, el a. se convierte en *organon* de la filosofía, con lo cual la estética avanza hasta convertirse en disciplina central del conocimiento filosófico. El a. es el único lugar en el que la unidad del sujeto moderno con la naturaleza se convierte en objeto de la propia experiencia. En la intuición estética, se reúne lo que existe separado fuera de ella: la identidad de lo consciente y lo inconsciente en el yo, así como la conciencia de esta identidad. En lo que sigue, la idea conduce a comprender la obra de a. como representación finita de lo infinito (absoluto). Él cimenta las bases para uno de los ideologemas más influyentes de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX: la hipóstasis del a. como religión estética.

4.2 Hegel desarrolla su pensamiento teórico sobre el a. en unidad con Schelling y diferenciándose de él. También para él, el a. es autoobjetivación del espíritu y una figura del saber absoluto; sin embargo, a diferencia de Schelling, dicho saber culmina en la filosofía. El a. es, junto con la religión, solo un estadio previo. Además, esta sucesión de estadios obedece a una legalidad histórica; tal como, en conjunto, la introducción de la dimensión de la evolución histórica es la ruptura decisiva.

Las a. son comprendidas por Hegel en su origen, constitución y jerarquía de manera simultáneamente sistemática e histórica. Son parte del proceso de constitución del mundo humano. El a. (en Hegel, "lo bello artístico") es la apropiación reflexiva de contenidos del mundo en forma sensorial, y no una "representación meramente subjetiva" (*LSE*, 22), sino realidad [*Realität*] objetiva: "la idea realizada en lo sensible y efectivamente real" (206). En la versión más conocida: "Lo bello se determina por lo tanto como la apariencia sensible de la idea" (85). "Idea" no designa a ninguna entidad puramente espiritual, sino que abarca la realidad efectiva [*Wirklichkeit*] configurada por seres humanos, como también el concepto y el saber que poseen los seres humanos sobre esta realidad efectiva (*CDL*, II, 1976). La idea es resultado del proceso de formación de la realidad efectiva, producto de la acción. A ella pertenece "el concepto. La realidad del concepto y la unidad de ambos" (*LSE* 1989, 81). Con la "realidad del concepto", Hegel se refiere primariamente al ser humano y al mundo humano (naturaleza solo en tanto y en cuanto esta es fundamento del mundo humano). En el centro de las a. se encuentra la subjetividad activa, tanto individual como socialmente operante en un mundo cuya objetualidad, por su parte, es resultado de un número interminable de acciones humanas. Es esta realidad la que subyace como sustrato real a todo a. "Pero, ahora bien, así como el hombre es en sí mismo una totalidad subjetiva y por tanto excluye todo lo exterior a él, así también el mundo externo es un todo en sí consecuentemente conexo y redondeado. Pero en esta exclusión ambos mundos se hallan en esencial referencia, y solo en su conexión constituyen la realidad efectiva concreta cuya representación provee el contenido del ideal" (179).

En el sistema hegeliano, se desarrollan las "formas particulares de lo bello artístico" como formas del "ideal" en

sucesión histórica (57ss.). Él diferencia entre forma artística simbólica, clásica y romántica. La simbólica pertenece a formas tempranas de la historia de la humanidad; la clásica, al a. de la Antigüedad griega; la romántica, al a. del mundo medieval y moderno en su totalidad. A ellas corresponden, en el sistema de las a. particulares, la arquitectura, la escultura y, como a. románticas, la pintura, la música y la poesía. En el sentido de su sistematización total, como "sistema del espíritu absoluto", el a. alcanza su punto más alto en el Clasicismo griego: la unidad de idea y manifestación sensible en la obra ideal, que encarna de la manera más pura la escultura, mientras que las artes románticas ya marcan una transición hacia las otras formas del "espíritu absoluto": la religión revelada y la filosofía. La poesía (y, en ella, el drama) encarna la figura del a. más puramente desarrollada, porque en ella están superadas las otras formas y se estableció la transición hacia el pensamiento reflexivo.

4.3 En la filosofía alemana clásica, las líneas principales del pensamiento teórico sobre el a. alcanzan su cierre. "La estética de Hegel representa en el terreno de la filosofía del a. la culminación del pensamiento burgués, de las tradiciones burguesas progresivas" (Lukács 1966, 123). En ella, Hegel ha tratado "el ámbito completo del a." (Rosenkranz 1844/1969, 348), en el sentido de una "enciclopedia de las a. y la literatura" y, al menos, en germen, desarrolló las categorías que especifican a las a. como fenómeno social. Constituyó al a. como relación social y al objeto estético, como histórico; a la obra de a. como "mundo individualizado de la obra"; al proceso artístico, como "acto comunicativo"; al "a. como institución social" (Metscher 1977, 95).

El aporte de la teoría del a. europea de Aristóteles hasta Hegel, pasando por Leonardo, consiste en la elaboración de un concepto de a. que comprende las a. como multiplicidad y unidad, como actividades que poseen sus propias leyes con formas de obra específicas, y al objeto estético como autónomo en este sentido; por cierto, mediado por lo otro, pero sin que pueda ser reducido a lo otro, determinado e indeterminado al mismo tiempo. En este sentido, puede darse al concepto de autonomía estética –cargado de mala fama, a menudo malentendido– un significado positivo también en una comprensión materialista histórica. A esto pertenece, al menos, en germen, la elaboración teórica del ámbito estético como un espacio institucional con reglas y leyes propias, con el centro en la obra compositiva, el objeto estético como "constelación cultural" (Metscher 2011, 153). En otra página, se encuentra el hecho de que estas comprensiones fundamentales, con frecuencia formuladas contradictoriamente, han sido articuladas en contextos metafísico-teológicos; en suma, que su contenido de verdad debe ser conquistado a partir de distorsiones a menudo ideológicas. El propio Hegel, como es sabido, formula sus conocimientos en el marco de un sistema que, en ocasiones, distorsiona e incluso invierte sus comprensiones. Es incuestionable la comprensión de que "la gran concepción hegeliana, que consiste en entender las a. como manifestaciones sensibles de la historia genérica de la humanidad y en ver en el a. la abreviatura de la historia", se convierte "en un acto de violencia contra el a., bajo las condiciones del idealismo hegeliano". Las "obras de a. todavía se encuentran bajo la representación religiosa, que objetiva lo absoluto ya desvinculado de la manifestación sensible, y aquellas se encuentran completamente por debajo de la filosofía, que es el pensamiento de lo absoluto como idea" (Holz, 1990, 69). Los límites de Hegel se muestran, en buena medida, en que su concepto de a. permanece atado a la representación tradicional de las 'bellas a.' –a la "belleza" como categoría central–, fenómeno artístico que no cae bajo esta categoría y tampoco puede ser comprendido de manera adecuada; algo claramente legible en la reseña que Hegel dedica al *Wallenstein* de Schiller (en H. Mayer 1954, 806-808). En el pensamiento idealista, se admite a lo sumo, junto con la belleza, lo sublime como categoría central. Este pensamiento se contrapone sin concepto a los fenómenos de la deformación, lo feo, lo horroroso, lo grotesco; en suma, a las ya no bellas a. Incluso en el ámbito de la filosofía del a. vale, para Hegel, la prioridad de la idea lógica; la "cosa de la lógica" se encuentra en lugar de la "lógica de las cosas" (MEW 1, 126; *CFDH*, 84). De allí que, para plantear una posición materialista histórica, haya que invertir el pensamiento de Hegel, poniéndolo sobre sus pies, también en el ámbito de la teoría del a.

5. La relación entre la concepción acerca de la historia de las a. y su concepto desarrollado en rasgos fundamentales por Marx y Engels es, como frente a todo lo culturalmente transmitido, una relación de crítica y apropiación. Sobre todo, en la relación de Marx con la literatura se puede leer que también en el ámbito de la concepción sobre el a. no hay, por cierto, ninguna ruptura total, sino un cambio de paradigma que reescribe en muchos puntos lo transmitido. El esquema de una síntesis crítica, del rechazo de lo erróneo al incorporar, simultáneamente, lo correcto, como lo realiza ejemplarmente Marx en las *TF*, en su tratamiento del idealismo y del "viejo materialismo", vale, asimismo, en relación con las a.

5.1 Ciertamente, Marx no escribió ninguna *Estética* y las a. no se encontraban en el centro de su obra; sin embargo, él y Engels "se entrelazan tan íntimamente con la estética y la literatura, que no puede comprenderse de manera integral su personalidad ni sus aportes si no se toman en consideración los componentes estéticos y literarios de su producción" (Naumann 1979, 15). "En sus escritos sociopolíticos y económicos se halla inscripta una concepción estética. Frente al espiritualismo de los estetas del *Vormärz* ['Premarzo', término que designa el período inmediatamente anterior a la revolución de 1848, NdT], Marx aportó una concepción de lo estético que, en un estricto giro materialista, se funda en el papel del trabajo humano. La historia de formación de los sentidos debe ser entendida como 'un trabajo de toda la historia universal precedente' [MEW 40, 541s.; *MEF*, 149]. Con ello se vincula una teoría avanzada de la percepción y la sensibilidad

que, en el curso del siglo XX, se convirtió en punto de partida de aquellos esbozos modernos de la estética que siguieron desarrollando el enfoque de investigación de una historia de la cultura de los sentidos" (Kliche, *ÄG* 1, 372). De acuerdo con Siegbert Prawer, la literatura es, para Marx, dos cosas: "un medio de *expresión*" y "un medio de la *autoconstitución* humana". El ser humano no solo trabaja "para satisfacer sus necesidades e impulsos corporales", sino que se configura "también 'según las leyes de la belleza'. Por lo tanto, la literatura satisface una necesidad humana; crea y agudiza, como también lo hacen las otras a., los sentidos por medio de los cuales ella es disfrutada" (1978, 404). La literatura es, por tanto, 1. *medio de expresión,* mímesis en la "unidad de representación, expresión e imitación" (Metscher 2012, 19s.), con la función de "absorber en sí la realidad y reflejarla gráficamente" (Zimmer 2010, 1364); 2. *medio de la autoconstitución sensorial del ser humano*, es decir, de su formación cultural, en la cual lo estético tiene su parte; más allá del a., esto concierne, como posibilidad, a toda producción humana. Esta doble significación –mímesis y autoconstitución– conforma el fundamento de la concepción estética que Marx desarrolló en fragmentos, que Engels compartió y que, en algunos aspectos, continuó.

"Cuando en Marx y Engels se habla de a., se trata por regla general del concepto genérico para las diferentes formas de la producción estética. Su paradigma predilecto es la literatura" (Schneider 1995, 240). De ahí que las cuestiones del a. deban ser tratadas tomando como ejemplo la literatura. En este campo predomina inequívocamente el aporte de Marx: el uso productivo de la literatura, como también la abarcadora formación literaria es ante todo asunto suyo; es, como lo demuestra Prawer, amplia y se mueve en el nivel de la "literatura universal".

El uso que Marx hace de la literatura es complejo. Así, la literatura tradicional, la alusión literaria, la cita y el ejemplo le sirven como medios estilísticos con diversas funciones, sin olvidar la irónica en cuanto medio, a menudo, también del argumento polémico. Sin embargo, la literatura –ante todo, la gran literatura clásica– le sirve asimismo como fuente para el desarrollo de esbozos teóricos fundamentales, que ya no conciernen al mundo de las a., sino a cuestiones nodales del mundo social, incluso en el terreno en el cual Marx se halla activamente investigando. Así, la idea fundamental de la omnipotencia y la función del dinero para desplazar e invertir todo se adquiere a partir del *Timón de Atenas* de Shakespeare y se explica con una cita tomada de la primera parte del *Fausto* de Goethe (MEW 40, 563s.; *MEF*, 180s; el mismo pasaje de Shakespeare también en MEW 23, 146; *C*, I/1, 161). Aquí, la fuente literaria es comprensión correcta de las relaciones del mundo. Se distinguen de esto, ante todo, las discusiones de la literatura contemporánea como ejemplo de la conciencia ideológica: la función reveladora del mundo aparece junto a la tergiversadora. Como ejemplo de la crítica literaria analítica se encuentra el debate acerca del drama de Lassalle sobre Sickingen, en el que se vuelven visibles los criterios para una escritura correcta a partir de un ejemplo de escritura fallida.

Junto a los tipos específicos de a. se discuten cuestiones que conciernen a las a. y lo estético en general: por ejemplo, el a. en cuanto forma ideológica, la concepción de apropiación estética, la constitución sensorial, entre otras. Se decepcionará aquel que espere una concepción cerrada; quien, en cambio, emprenda un viaje de descubrimiento y tome estos textos como arsenal o "cantera" para el propio trabajo productivo, será ampliamente recompensado. Ciertamente vale el hecho de que, quien quiera encontrar lo que busca, debe prestar atención al *Marx entero*.

5.2 Marx concibe el a. como una forma *sui generis* de la "*actividad humana sensorial*" (MEW 3, 5; *TF,* 499), como una praxis tanto desde el punto de vista de la producción como del consumo (recepción); en una forma que permite asumir la realidad y reflejarla gráficamente. Para el a. vale incluso lo que Marx dice en el "Prólogo" de 1859 sobre "tanto las condiciones jurídicas como las formas políticas": que "no pueden comprenderse por sí mismas ni a partir de lo que ha dado en llamarse el desarrollo general del espíritu humano, sino que, por el contrario, radican en las condiciones materiales de la vida" (MEW 13, 8; *CCEP,* 4). El a. es, tal como explica Claus Träger, una producción que "sucede siempre en un plano históricamente concreto: 'en un estadio determinado del desarrollo social' por medio de 'individuos en sociedad' así como en un tipo de producción específico, determinado por el objeto y bajo prerrequisitos heredados (ibíd., 616s.; ibíd., 284). En cuanto 'producción de productos intelectuales', crea 'productos sui generis' (MEW 26.1, 258s.; Marx 1980, 263). Inserta en el concreto proceso social de la vida, la producción de la literatura –al igual que toda producción– puede tener lugar solo 'en el interior de las condiciones prescriptas por el ámbito singular mismo' y en la elaboración del 'material intelectual ya encontrado' por ella [Engels a Schmidt, MEW 37, 493]" (Träger 1990, 64). Como toda producción, también la del a. es únicamente posible con "*fuerzas productivas adquiridas,* materiales e intelectuales, lengua, literatura, capacidades técnicas" (Marx, MEW 18, 620).

Aquí se abordan las condiciones de la producción artística en general. Entre ellas se encuentran, con vistas a la literatura, los elementos que la constituyen; elementos que, en parte, se forman en largos períodos de tiempo: "los métodos y los procedimientos técnicos, sus formas, géneros, figuras o patrones arquetípicos de comportamiento, etc., que ya poseen, en cuanto reflejo de determinadas conexiones vitales, un contenido en forma abstracta y que históricamente en cierta medida 'preceden' a esta así como, ante todo, su transmitido carácter verbal, a partir del cual ella construye, como ficción, su propio mundo, que comunica la realidad" (Träger 1990, 64). También en las exposiciones sobre la pintura renacentista italiana se desarrollan determinaciones que más tarde serán captadas bajo el concepto de *relaciones artísticas*; así, por ejemplo, en la afirmación de que Rafael, tanto como cualquier

otro artista, se hallaba condicionado "por la organización de la sociedad y la división del trabajo dentro de su localidad, y finalmente por la división del trabajo en todos los países con los que su localidad mantenía relaciones de intercambio. El que un individuo como RAFAEL desarrolle su talento depende enteramente de la demanda, la que, a su vez, depende de la división del trabajo y de las condiciones de cultura de los hombres, que de ello se derivan" (MEW 3, 378; *IA*, 469). El a. es entendido aquí como parte de un conjunto concreto, históricamente particular, de relaciones sociales. Desprendido de las relaciones y condiciones de su producción y consumo, no puede ser conceptualizado adecuadamente tampoco el desarrollo de un artista individual. Esta concepción se halla trasladada al *Manifiesto*, cuando se lee –haciendo uso del concepto acuñado por GOETHE– que con "la explotación del mercado mundial" por parte de la burguesía y la configuración cosmopolita de la "producción y el consumo de todos los países", con el "tráfico multilateral" y la "dependencia multilateral entre las naciones", también las creaciones intelectuales de las naciones individuales se convierten en un patrimonio común; se forma "a partir de las muchas literaturas nacionales y locales, […] una literatura mundial" (MEW 4, 466; *MC*, 29s.). Aquí se nombran, con una exigüidad extrema, las relaciones bajo las cuales tiene lugar la producción del a. en la época del capital en vías de convertirse en 'cosmopolita'.

5.3 La comprensión del significado de las relaciones artísticas transforma la representación de la particularidad como autonomía formal del a., pero no desiste de ella. Se mantiene el apego a las constricciones de la estética burguesa. PRAWER constata una consistencia notable en las concepciones fundamentales de MARX: junto al criterio de proximidad a la realidad, se halla el de la configuración estética ("forma, medida, concentración"), junto a una cualidad estética que determina la jerarquía y la valoración de las obras, la crítica de un "a. de la pura forma", esto es, de un a. que no posee ni "objetos fascinadores" ni "cadenas de ideas florecientes" (1978, 19). El hecho de que MARX haya permanecido fiel a lo largo de su vida a tal orientación básica lo prueban muchas declaraciones. No solo habla como de algo obvio acerca de "obras de a." cuando compara los cuadros de RAFAEL con los de LEONARDO y TIZIANO (MEW 3, 378; *IA*, 468s.); señala como verdadera "dificultad" entender que el a. y la epopeya griegas "puedan aún proporcionarnos goces artísticos y valgan, en ciertos aspectos, como una norma y un modelo inalcanzables", pero no que "estén ligados a ciertas formas del desarrollo social" (MEW 42, 45; *Gr.* 1, 32). La cuestión de la determinación social le parecía, comparada con la cuestión nodal propia de la teoría del a., la cuestión más fácil de responder.

También en el intercambio epistolar que mantuvo en 1859 con LASSALLE acerca del drama de este sobre Sickingen, son ante todo criterios de elaboración dramática y configuración temática (es decir, puntos de vista estéticos) los que motivan sus reparos. Detalladamente trata la cuestión de la colisión trágica. Aquí, MARX se mueve, con un giro materialista, totalmente en el terreno de la teoría hegeliana, que por cierto amplía, agregando un punto de vista decisivo: el del "revolucionario que ha llegado demasiado temprano" (PRAWER 1978, 222). Además, echa de menos "lo característico en los caracteres", la configuración individual que hace de una figura dramática un tipo singular: "De por sí, hubieses tenido, pues, que *shakespearizar* más, mientras que imputo como principal falta el hecho de *schillerizar*, es decir, de transformar a los individuos en meros portavoces del espíritu de la época" (MEW, 29, 592; MARX y ENGELS 2003, 200s.). Así como el a. y la epopeya griegos, SHAKESPEARE es para MARX "norma" y "modelo" (MEW 42, 45; *Gr. 1,* 32), que torna posible "una crítica comparativa en el verdadero sentido" (PRAWER, 224). SHAKESPEARE encarna los criterios de la configuración estética: proximidad a la realidad y maestría formal con relación a la trama, el carácter y el lenguaje. Lo que MARX elogia en él es la captación de una plétora de vida: "una mezcla peculiar de lo elevado y lo bajo, de lo terrible y lo ridículo, de lo heroico y lo bufonesco" (MEW 10, 177; MARX 2011, 156). Es significativo que también aquí MARX discuta la cuestión de la configuración de la realidad. en los términos de los *tipos de estilo*, como cuestiones estéticas.

5.4 En la correspondencia con LASSALLE que mantuvieron tanto MARX como ENGELS, se encuentran las determinaciones fundamentales sobre las que se construyen teorías posteriores del realismo. En una carta a Margaret HARKNESS de abril de 1888, ENGELS les concedió a estas representaciones una forma contundente y sintética que encontró una amplia difusión, y que ciertamente dio también ocasión a malas interpretaciones. "Realismo significa", se lee allí, "la reproducción fiel de caracteres típicos bajo circunstancias típicas además de la fidelidad al detalle" (MEW 37, 42; MARX y ENGELS 2003, 233). La definición parece ser lo suficientemente simple, si se prescinde de la pregunta por cómo han de concebirse exactamente los conceptos del "carácter típico" y de las "circunstancias típicas" (con seguridad, no en el sentido del concepto de "promedio" propio de la sociología empírica de la literatura). Rápidamente, la definición adquiere complejidad cuando ENGELS agrega: "Cuanto más ocultas permanecen las opiniones del autor, tanto mejor para la obra de a." (ibíd.; ibíd.). A su vez, como en la correspondencia con LASSALLE, se hace referencia a la prioridad del factor de la *configuración*, que evidentemente constituye lo auténticamente artístico. Continúa: "El realismo del que hablo puede manifestarse incluso a pesar de las opiniones del autor" (ibíd.; ibíd.). La intención (e ideología) del autor no es, por tanto, congruente con la significación de la obra, sino que puede entrar en conflicto con ella. De ejemplo sirve BALZAC, a quien ENGELS considera "un maestro del realismo mucho más que todos los Zolas *passés, presents et à venir*" (ibíd.; ibíd.). En efecto, BALZAC era "políticamente un legitimista", con todas sus simpatías con la clase que está condenada a la decadencia y, sin embargo, su "sátira nunca es más aguda", su "ironía nunca más amarga que

cuando pone en movimiento precisamente a esos hombres y mujeres con los cuales simpatiza profundamente" y "*vio* a los verdaderos hombres del futuro allí donde solo podían encontrarse en aquel entonces": en los "representantes de las masas populares" (MEW 37, 44; Marx y Engels 2003, 234). Esto lo "considero como uno de los más grandes triunfos del realismo y como uno de los rasgos más grandiosos del viejo Balzac" (ibíd.; ibíd.).

Los criterios que subyacen a las representaciones de Marx y Engels sobre el a. y también el concepto de realismo que les es implícito se hallan formulados en un "imperativo categórico" que apunta a un 'humanismo comunista': echar por tierra "*todas las relaciones* en las cuales el hombre es un ser envilecido, humillado, abandonado, despreciado" (MEW 1, 358; *CFDH*, 15). El concepto de a. tiene su fundamento también en la 'emancipación humana' que culmina en la sociedad sin clases, en cuanto una sociedad que se halla caracterizada por la "libre individualidad", "fundada en el desarrollo universal de los individuos y en la subordinación de su productividad colectiva, social" (MEW 42, 91; *Gr.* 1, 85); sociedad cuyo agente es "el individuo totalmente desarrollado, para el cual las diversas funciones sociales son modos alternativos de ponerse en actividad" (MEW 23, 512; *C*, I/2, 594). La conexión con el a. se da, de acuerdo con Wolfgang Heise, en el hecho de que este es la expresión más inmediata y más intensiva de este complejo de representación. "Su potencia reside en convertir en palabras, en una figura formal gráfica y comunicativa, a la colectividad histórica en sus más profundas necesidades, experiencias, aspiraciones; en reunir aquí, concentrar y expresar puramente lo que, en el proceso vital práctico, se halla disperso, inconsciente, oculto. Su impotencia reside en que, si bien es una acción ideal, una expresión cuya exclamación ha de ser sumamente osada, en que forma gritos e ideas sobre el mundo, puede hacer esto únicamente en la imagen, no puede transformar inmediatamente lo que reproduce" (1987, 519).

Con la advertencia de que las condiciones económicas son "lo que en última instancia condiciona el desarrollo histórico" (MEW 39, 206; Marx y Engels 1973, 412), toda interpretación mecanicista o economicista ha de ser manifiestamente evitada. "No es que la situación económica sea *causa, lo único activo*, y todo lo demás solo efecto pasivo"; sino "que se trata de una interacción sobre la base de la necesidad económica que, *en última instancia*, se impone siempre" (ibíd.). Si bien el modo de producción condiciona, de acuerdo con Marx en el "Prólogo" de 1859, "el proceso social, político e intelectual de la vida", las "formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas o filosóficas, en suma, ideológicas" dentro de las cuales los seres humanos "cobran conciencia" del "conflicto" entre las relaciones de producción y las fuerzas productivas son, al mismo tiempo, formas en las que aquellos "diriman" tal conflicto (MEW 13, 8s.; *CCEP*, 5). Como todas las formas ideológicas, las artísticas se hallan estructuralmente *autodeterminadas* (esto es, son autónomas) y al mismo tiempo *determinadas por algo ajeno* (esto es, son heterónomas), porque están mediadas por algo otro. Las formas ideológicas son lugares de formación de conciencia y lugares de conflicto. Son más que el mero reflejo de relaciones económicas y sociales o instancias de la integración y la sumisión. La forma ideológica es constantemente *terreno de un conflicto.*

6. Si bien Marx y Engels no desarrollaron ningún programa sistemático del a. y la estética, sus ideas dispersas constituyen un conjunto sistémico implícito que puede, por lo menos en parte, ser reconstruido teóricamente con el título "Apropiación estética del mundo y formación sensorial del ser humano". Los próximos parágrafos se hallan por tanto divididos en: 1. apropiación en cuanto constitución del mundo, el concepto de la apropiación estética; 2. lo estético en cuanto formación sensorial.

6.1 Apropiación hace referencia al proceso de transformación abarcador en el que los seres humanos hacen propia la realidad que se halla fuera de ellos, así como la realidad que ellos mismos son, y forman un mundo como mundo humano. Así, Marx distingue el modo en que la mente que piensa "se apropia del mundo del único modo posible", de la "apropiación de ese mundo en el a., la religión, el espíritu práctico" (MEW 13, 633; *CCEP*, 302). Recién en el proceso de la apropiación de la realidad en cuanto 'mundo exterior' se constituye la subjetividad humana en cuanto género y en cuanto individualidad.

La *apropiación artística* ha de definirse como modo de producción objetiva, como un 'proceso de dar forma': un configurar la obra en materiales objetivos, producción de obras de a. En los *MEF*, Marx habla del 'proceso de dar forma' expresamente relacionado con la producción estética: "El animal forma solo de acuerdo con la medida y la necesidad de la especie a la que pertenece, mientras que el ser humano sabe producir según la medida de toda especie, y sabe aplicar en todos los casos la medida inherente al objeto; el ser humano forma, por ende, de acuerdo con las leyes de la belleza" (MEW 40, 517; *MEF*, 113). Especialmente el concepto de "medida inherente" ha generado una plétora de interpretaciones, de las que la de Lothar Kühne resulta convincente en la medida en que remite la belleza a toda la producción humana y concibe la "medida inherente" como "medida del devenir", que "no pertenece ni al objeto ni al sujeto únicamente, sino que porta un carácter sintético cuyo núcleo esencial [es] puesto, sin embargo, por el sujeto" (1971, 82; cf. G. Mayer 1995, 53s.). Entendida así, la belleza significa más que consonancia formal. Remite siempre a la posibilidad humana que se expresa en una relación objetiva. Producir belleza significa: la elaboración y visibilización de los potenciales objetivos productivos del ser humano que, al mismo tiempo, son los potenciales inherentes a su objeto. Se manifiestan en el hacer objetivo del ser humano, se encarnan en la objetividad de este hacer; entran, en las a., en la conciencia: "La facultad del hombre, que se manifiesta en el poeta" (Goethe 2015, 10; "Preludio en el teatro", v. 157). En este punto, se muestra especialmente el vínculo de Marx con la tradición clásica.

6.2 Con esta definición, se abre una dimensión que plantea lo estético en relación no solo con las a., sino con el proceso de formación estético en general en el contexto de la *constitución cultural*: "la autoproducción objetiva del ser humano" (METSCHER 2010, 389). Con eso, se alude a una noción que MARX desarrolló con cierto detalle en los escritos tempranos, pero que también influyó decisivamente en *El capital*.

La idea de la autoproducción humana, del proceso de civilización como historia de formación de los órganos productivos del ser humano sobre la base de la historia de la tecnología, del desarrollo de las fuerzas productivas: este es el pensamiento nodal de la teoría aquí defendida de la constitución sensorial, *cultural*: "La *formación* de los cinco sentidos es un trabajo de toda la historia universal precedente" (MEW 40, 541s.; *MEF,* 149). Se habla de un "oído musical", de un "ojo capaz de percibir la belleza de la forma" (MEW 40, 541; ibíd.). MARX postula una *variedad no fija de sentidos humanos.* Junto a los "cinco sentidos", coloca "los así llamados sentidos espirituales, los sentidos prácticos (voluntad, amor, etc.)" (ibíd.; ibíd.). Estos se desarrollan en el *medium* de la actividad sensorial-objetiva. Se "confirman", son, "en parte, educados", "en parte, producidos" (ibíd.; ibíd.). Por consiguiente, la sensibilidad humana está abierta tanto cualitativa como cuantitativamente. En el potencial de la facultad sensorial humana –incluido en él lo estético– consiste la riqueza de la naturaleza humana, cuyo desarrollo era, según Ernst BLOCH, el "objetivo último" de MARX (BLOCH, 2007 III, 509, trad. mod.). El trabajo, desde la perspectiva de la autoconstitución sensorial, significa la unidad de producción material e intelectual. En él se halla anticipada la sociedad de los "productores asociados", el "reino de la libertad", que comienza recién cuando "cesa el trabajo determinado por la necesidad y la adecuación a finalidades exteriores", es decir, "más allá de la esfera de la producción material propiamente dicha" (MEW 25, 828; *C,* III/8, 1044). MARX designó el desarrollo de las fuerzas que valen como fin en sí mismo también como "trabajo libre", que se halla caracterizado por un componente creativo, la "autorrealización". Se refiere al trabajo científico, al descubrimiento, a la invención o la "composición musical" que, en cuanto trabajo libre, es "al mismo tiempo condenadamente serio" (MEW 42, 512; *Gr.* 2, 119s.).

7. El frente contra todas las figuras de la ideología burguesa en las a. es un lineamiento fundamental común en las concepciones, a menudo divergentes en el detalle, que se desarrollaron desde MARX y ENGELS en el pensamiento acerca de la teoría del a. que se alinea con ellos; contra la metafísica del a. y la autarquía estética, así como contra el nihilismo y la reducción y, asimismo, contra todas las formas del privilegio en la cultura. El axioma fundamental de este pensamiento es la existencia de una realidad sensorial-objetiva, constituida por medio de la acción humana, con la cual las a. se hallan enlazadas en génesis y función.

7.1 La categoría directriz para la captación de esta conexión la constituyen las *relaciones artísticas*, que primero y ante todo son "las relaciones de producción del a.", "en cuanto relaciones de dominio y propiedad bajo las que el a. es producido"; en segundo lugar, se trata de "las relaciones de distribución y transmisión"; en tercero, de "las relaciones de consumo/recepción". Sin embargo, de las relaciones artísticas no solo forman parte "las condiciones institucionales y social-normativas de la producción, la distribución y el consumo artísticos", sino también "las *relaciones estéticas* en el sentido estricto del concepto: el estadio evolutivo de las fuerzas productivas estéticas, el heredado mundo de formas de las a. como material para la configuración artística", y también "las condiciones culturales e ideológicas generales de una época: el estadio general del conocimiento y la conciencia; la sociedad civil con sus instancias e instituciones, las ideologías dominantes y opositoras, las formas de la cosmovisión, las formas políticas" (METSCHER 2010, 160s.).

7.2 La teoría materialista del a. hace dos cosas. Coloca al proceso artístico en el contexto de una sociedad y enfatiza la autonomía relativa de las a. Las a. conforman un ámbito de *autodeterminidad estructural extrema*, por lo que puede hablarse de la *particularidad* y la *pluralidad interna* del ámbito estético en el interior del todo estructurado de una sociedad. En el interior de este ámbito operan determinados principios, regularidades o 'leyes' que la teoría estética, como ciencia, investiga. En este contexto, un concepto de autonomía artística correctamente comprendido es totalmente pertinente. "El a. *es* una comarca autónoma, pero bajo ninguna circunstancia autárquica" (BRECHT, *GA* 26, 417). Solo así es explicable que las a. conformen *imágenes de mundo cuasi autónomas* que no pueden ser reducidas a ningún otro preexistente (ni hechos sociales, ni ideas, ideologías o disposiciones psíquicas) y que, no obstante, se refieren al mundo social fuera de ellas, lo descubren o encubren; en cuanto espacio experiencial, lo deforman con espejismos y sucedáneos, pero también lo pueden hacer visible desde un punto de vista político y ético.

Un aspecto de importancia fundamental es la *historicidad* de las a. La obra de a. es histórica no solo en su significado 'extrínseco', porque el a. siempre se produce y se recibe en contextos históricos, sino en el sentido 'intrínseco', ontológico-estructural, de una historicidad que penetra a todos sus miembros, así como al proceso de su producción y transmisión; la obra de a. es un particular histórico. Su individualidad estética se halla marcada históricamente. Sin embargo, esto significa también que el significado actual de una obra de a. solo puede ser inferido siguiendo el camino de su significado histórico. A la historicidad del a. le pertenece "el pluralismo de la esfera estética" (*LPE,* 2, 350): la diversidad y la variedad formal de las formas artísticas transmitidas en la historia del mundo del a., formas a las que les corresponde una diversidad de funciones, modos de recepción y experiencias artísticas.

7.3 El a. es una forma de *actividad objetiva*: "La poesía debe examinarse como actividad humana, como praxis social con toda la contradictoriedad y mutabilidad, como condicionada históricamente y hacedora de historia" (BRECHT,

GA 26, 418). El a. es *ideológicamente ambivalente.* Opera como fuerza de integración, incluso, como poder ideológico, así como fuerza de la oposición y el autodevenir. Es el lugar tanto de la sumisión como de la sublevación, incluso *medium* de este conflicto. Algunas obras oscilan entre estos polos. Esta ambivalencia concierne también a la conciencia y al saber articulados en las a. y transmitidos por ellas, conciencia y saber cuya "verdad" ha de ser conquistada constantemente; esta es en buena medida la función de la interpretación, de la crítica, de la escenificación, de la actuación, de la *performance*.

El a. es *representación mimética* y *constitución cultural*; el primero es un punto de vista que se plantea de la manera más productiva en las teorías de Hans Heinz Holz bajo la primacía categorial del *reflejo*. Es el fundamento de la teoría del realismo que, por mucho tiempo, dominó grandes partes de la teoría marxista del a., en ocasiones también en desmérito de otros aspectos; incluso no ha perdido de manera alguna su fuerza teórica a comienzos del siglo XXI, si bien la ha conservado en una posición minoritaria. Con 'realismo' no se alude a ninguna corriente estilística, época o forma artística particular, sino a un principio estético. Este afirma "que la realidad ha de plasmarse, en sus diversos factores determinantes, en la obra de a." (Holz 1996/1997, I, 135). Un criterio fundamental del realismo es el "descubrimiento artístico del mundo" (Metscher 1982, 197). En sus presupuestos ontológicos, el realismo es un a. que presupone el mundo natural y humano como un orden del ser coherente, que existe fuera de la conciencia estética y que asume el en sí de la realidad –en especial su forma humana, social-individual– como dada y accesible a la configuración estética. En el centro del principio realista se halla la intención de captar, por medio de la representación de la realidad, en rasgos esenciales, el mundo representado y de interpretarlo en la realización de la representación. El a. realista es "interpretación de lo real por la representación literaria" (Auerbach 1950, 522), su objeto es "la realidad histórica y natural en su relación con el ser humano" (Naumann 1973, 49). Tal representación puede realizarse en los medios materiales más diversos. Por principio, el a. realista es posible en todas las a., pero en la Modernidad sus formas estéticas principales son la novela, el drama, la pintura, la escultura y luego también el cine y la fotografía. El realismo le era "inmanente" a la novela, en cuanto "forma literaria específica de la época burguesa" (Adorno *NSL*, 42).

7.4 El punto de vista de la *constitución cultural*, en el caso de que se lo trate, rara vez es vinculado en las teorías marxistas con el de la representación mimética. Cuenta entre los aportes del Lukács tardío haber fusionado en una concepción unitaria estos dos puntos de vista. Esto lo logró gracias a un concepto de mímesis antropológicamente ampliado. Partiendo de la producción material, Lukács concibe, basándose expresamente en Marx, el desarrollo de los sentidos humanos como "trabajo de toda la historia universal". En este proceso se le asigna a la mímesis un papel clave: como *mímesis elemental* en la vida cotidiana y el trabajo, como *mímesis teórica* en la ciencia y la filosofía, como *mímesis estética* en las a. Magia, mito y religión conforman estadios intermedios en la formación de estas formas fundamentales. La mímesis estética es mímesis creadora de mundo: producción de modelos de realidad en la forma estética en cada uno de los mundos de las obras individuales; la forma en la que el mundo histórico se ve a sí mismo, el ser humano se experimenta, se siente y se reconoce como 'ser humano enteramente'. El objeto del a. es el sujeto social-individual y su mundo histórico concreto dado en cada caso. El a. es el *medium* en el que la autoconciencia del género humano se forma en un sentido paradigmático. La totalidad del a., en sí autónoma y efectiva por sí misma, se halla en una relación de correspondencia con la "experiencia de realidad históricamente genérica" y, en efecto, en un "estadio evolutivo histórico dado de la humanidad" (Pasternack 1985, 120). El a. se relaciona necesariamente con el proceso histórico concreto, que ciertamente tiene su existencia material fuera del a., sin que empero se halle reducida a la dimensión de la autoconciencia humana. Así, Lukács habla del "humanismo universalista" del a., al que "subyacen las más agudas decisiones clasistas". El a. es *vox humana*: "dice la verdad del momento histórico para la vida del ser humano" (*LPE*, 2, 541, trad. mod.). En la universalidad de lo estético, de la pluralidad histórico-universal de las a. y las obras, los seres humanos pueden llegar a la conciencia de sí mismos, de su mundo y de su lugar histórico.

En su mejor función –y nadie ha desarrollado esto con la misma precisión que Peter Weiss en *Estética de la resistencia*– el a. es "recuerdo y fuerza de renovación" y es parte de la "formación subjetiva proletaria" en cuanto "acción revolucionaria" (Metscher 1984, 171). La "transformación mimética, pero extrañadora del mundo real en el mundo otro de la obra de a. visualiza el poder-ser-otro del mundo real y anima a intervenir en las relaciones existentes" (Holz, 1990 1, 69s.). El a. es así, simultáneamente, *crítica* y *utopía*, no solo en los contenidos articulados, sino en la forma misma de la obra: en cuanto personificación de una totalidad lograda, en la felicidad de un *optimum* alcanzado.

Bibliografía: E. Auerbach, *Mímesis La representación de la realidad en la literatura occidental*. Trad. de J. Villanueva y E. Ímaz. México 1950; G. Benn, *Lyrik* (1956), Wiesbaden 1975; E. Bloch, *El principio esperanza*, 3 vols. Trad. de F. González Vicén. Madrid 2004-2007; H. Blumenberg, *Die Legitimitat der Neuzeit*, Frankfurt/M 1966; P. Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Trad. de T. Kauf. Barcelona 1995; U. Eco, *Arte y belleza en la estética medieval*. Trad. de H. Lozano Miralles. Barcelona 1999; J. W. Goethe, *Fausto. Una tragedia*. Ed., trad., introd. y notas de M. Vedda. Buenos Aires 2015; W. F. Haug, *Elemente einer Theorie des Ideologischen*, Hamburgo 1993; W. Heise, "Zur Grundlegung der Realismustheorie durch Karl Marx und Friedrich Engels", en: *Ästhetik der Kunst*, ed. de E. Pracht, Berlín Or. 1987, 500-522; –, *Die Wirklichkeit des Möglichen. Dichtung und Ästhetik in Deutschland 1750-1850*, Berlín/Weimar 1990; H.-W. Heister, "Musik", *EE*, 481-488, 1990; J. Held y N. Schneider,

Grundzüge der Kunstwissenschaft, Colonia 2007; O. Höffe, *Aristoteles-Lexikon*, Stuttgart 2005; J. Hoffmeister *et al.*, *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, Darmstadt 1998; H. H. Holz, "Ästhetik", en: *EE*, 53-70; –, *Philosophische Theorie der bildenden Künste*, 3 vols., Bielefeld 1996/97; – y Th. Metscher, "Widerspiegelung/Spiegel/Abbild", *ÄG* 6, 2005, 617-669; D. Kliche, "Ästhetik des Schönen/Ästhetik des Hässlichen", *ÄG* 1, 2000, 369-383; H. Koller, "Mímesis", HWPh 5, 1980, 1396-1399; P. O. Kristeller, "Das moderne System der Künste" [1951-52], en: –, *Humanismus und Renaissance*, ed. de E. Kessler, vol. 2, Múnich 1976, 164-206; J. Krueger (ed.), *Ästhetik der Antike*, Berlín Or. 1983; L. Kühne, *Das Ästhetische als Faktor der Aneignung und des Eigentums. Zur Bestimmung des gegenständlichen Verhaltens*, tesis de habilitación, Berlín Or. 1971; Leonardo da Vinci, *Cuadernos de arte, literatura y ciencia*. Trad., notas e introd. de J. E. Burucúa y N. Kwiatowski. 2 vols. Buenos Aires 2011; G. Lukács, "La estética de Hegel", en: –, *Aportaciones a la historia de la estética*. Trad. de M. Sacristán. México 1966, 123-167; –, *Ontología del ser social. El trabajo*. Trad. de M. Vedda. Buenos Aires 2004; H. Marcuse, *Eros y civilización*. Trad. de J. García Ponce. Madrid 1983; G. Matee, "Basis-Ästhetik", HKWM [DHCM] 2, 1995, 50-65; K. Marx y F. Engels, "Correspondencia", en: *Obras Escogidas*, vol. VIII. Buenos Aires 1973; –, *Escritos sobre literatura*. Introd. de M. Vedda. Trad. de F. Aren, F. Rotemberg y M. Vedda. Buenos Aires 2003; –, *Sobre el arte*. Trad. de A. Drucker. Buenos Aires 2011; G. Mayer, "Basis-Ästhetik", en: *HKWM* 2, 1995, 50-65; H. Mayer (ed.), *Meisterwerke deutscher Literaturkritik*, vol. 1, Berlín Or. 1954; Th. Metscher, *Kunst und sozialer Prozess. Studien zu einer Theorie ästhetischer Erkenntnis*, Colonia 1977; –, *Kunst, Kultur, Humanität I. Studien zur Kulturtheorie, Ideologietheorie und Ästhetik*, Fischerhude 1982; –, *Kunst, Kultur, Humanität II. Der Friedensgedanke in der europäischen Literatur, Fischerhude* 1984; –, *Logos und Wirklichkeit. Ein Beitrag zu einer Theorie des gesellschaftlichen Bewusstseins*, Frankfurt/M 2010; –, "Kunst als ästhetischer Gegenstand", en: *Topos* 36, año 19 (2011), 121-73; –, *Kunst. Ein geschichtlicher Entwurf*, Berlín 2012; M. Naumann, "Einführung in die theoretischen und methodischen Hauptprobleme", en: – (ed.), *Gesellschaft—Literatur—Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht*, Berlín Or./Weimar 1973, 15-97; –, "Literatur im 'Kapital'", en: *WB*, año 25 (1979) fasc. 4, 5-40; E. Panofsky, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte* [1924]. Trad. de M. T. Pumarega. 9ª ed., Madrid 1989; G. Pasternack, *Georg Lukács. Späte Ästhetik und Literaturtheorie*, Konigstein 1985; S. S. Prawer, *Karl Marx and World Literature*, Oxford 1978; K. Rosenkranz, *G. W. F. Hegels Leben* [1844], Darmstadt 1969; N. Schneider, "bildende Kunst", HKWM [DHCM] 2, 1995, 240-245; –, *Geschichte der Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, Colonia 2011; W. Smith, *Latin-English Dictionary* 3ª ed., Londres 1959; K. Stierle, *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, Múnich 2003; Tito Lucrecio Caro, *De rerum natura. Acerca de la naturaleza de las cosas*, ed. bilingüe. Trad. de L. Pégolo *et al*. Buenos Aires 2020; G. Thomson, *The Human Essence. The Sources of Science and Art*, Londres 1947; C. Träger, "Literatur", *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften*, 4 vols., vol 3, ed. de H. J. Sandkühler, Hamburgo 1990, 63-66; W. Ullrich, "Kunst/Künste/System der Künste", *ÄG* 3 (2001) 556-616; J. Zimmer, "Kunst/Künste", en: H. J. Sandkühler (ed.), *Enzyklopädie Philosophie*, 2 vols., Hamburgo 1999. 2ª ed. ampliada, 2010, 1359-1365.

Thomas Metscher

Trad. de Mariela Ferrari y Francisco García Chicote

⇨ Abstracción estética, Arte de masas, Autonomía del arte, Bellas artes, Campañas contra el formalismo, Caricatura, Catarsis, Clásico, Crítica de la ideología, Compromiso, Crítica, Cultura, Debate sobre Fausto, Debate sobre Sickingen, Empatía, Escritos de juventud, Estética, Estética de base, Estupidez en la música, Herencia, Leyenda sobre Lessing, Mímesis, Música, Obra de Arte, Pieza de aprendizaje, Realismo, Realismo socialista, Reflejo, Relaciones estéticas, Relaciones literarias, Sensualidad, Teatro dialéctico, Teatro épico, Teoría de la ideología, Típico, Trabajadores que leen.

Arte de masas

Al.: Massenkunst.
Ár.: fann al-ǧamāhīr.
C: qúnzhòng yìshù 群众艺术.
F: art de masse.
I: mass art.
R: massovoe iskusstvo.

El concepto a.m. designa, por un lado, la elaboración masiva de obras de arte semejantes por medio de la reproducción técnica; por otro lado, su disposición para un público de masas que puede apropiarse de ellas (Carroll 1998, 188). Debe delimitarse respecto de conceptos como los de cultura de masas y arte popular. Solo es empleado como tal por aquellos que reconocen el arte producido masivamente. El concepto no posee por sí mismo una significación política específica. No es posible derivarlo de los escritos de Marx y Engels, pues, como es sabido, el arte no pertenecía a los conceptos básicos de su teoría. No tiene nada que ver con los tempranos esbozos comunistas de un arte proletario aficionado o de una transfiguración estética de la producción mediante máquinas. Walter Benjamin fue el primero que lo introdujo en la Teoría Crítica en nombre del marxismo. La problemática política del concepto, dentro de la tradición marxista, consiste en la pregunta por si el a.m. es solo un componente de toda cultura técnica avanzada, o si contiene, como consecuencia de su orientación hacia las clases desposeídas, también un potencial para una crítica de la ideología de la sociedad capitalista que contribuya a la toma de conciencia política de tales clases. Una tarea semejante requeriría que su público avance desde la autocomprensión prepolítica como masa a la autocomprensión política como clase; o por lo menos, que entienda la sociedad, la política y la historia contemporánea desde la oposición política.

1. En 1937, Benjamin acuña el término a.m. en su ensayo sobre Eduard Fuchs en relación con sus estudios sobre la caricatura, sin que el propio Fuchs lo haya empleado. “Fuchs fue uno de los primeros en desarrollar el carácter específico del a.m., desarrollando también impulsos que había recibido del materialismo histórico. El estudio del a.m. lleva necesariamente a la cuestión de la reproducción técnica de la obra artística” (*GS* II.2, 503; *DI*, 132). Fuchs les atribuye una influencia sobre la lucha de clases a las caricaturas impresas. En una edición cuidada por él en 1918 de las xilografías y litografías de Honoré Daumier, Fuchs afirma que “cada gran revolución histórica que lleva el poder a clases distintas de las que dominaron hasta entonces, da también como resultado regular una modificación de las técnicas de la reproducción plástica” (cit. en Benjamin, ibíd., 504; trad. mod.). Benjamin deriva de ello la definición especulativa de un arte “en cuyas creaciones concurren las fuerzas de producción y las masas para formar las imágenes del hombre histórico” (ibíd., 505; ibíd., 134). Sin embargo, en su trabajo sobre los *Pasajes* deja asentado que el término de masa, en sí mismo, es políticamente neutral. “El mercado libre aumenta estas masas […] en la medida en que a partir de ahora cada mercancía reúne en torno a sí a la masa de sus compradores”; solo “el proletariado revolucionario […] destruye la apariencia de la masa mediante la realidad de la clase social” (*GS* V.1, 469; *LP*, 377). De ello se sigue que el a.m. en sí no posee ninguna determinación revolucionaria en tanto no esté políticamente instrumentalizado. En su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* [1936], Benjamin no utiliza el término, pero la distinción entre masa y clase está en la base de su oposición entre el film capitalista y el soviético. Desde su perspectiva, solo este último “politiza” el a.m., poniéndolo a disposición para una política cultural del “proletariado revolucionario”. Benjamin pasa por alto la formulación, la aplicación y la conducción administrativa decisivas de una política cultural semejante por parte del Partido Comunista.

2. Theodor W. Adorno planeó en 1936 un volumen colectivo sobre *El arte del consumo de masas*, en el que pretendía oponer al ensayo de Benjamin sobre la obra de arte su propio ensayo *Sobre el jazz*. En él descalifica al jazz como expresión de la adaptación por medio de la autorrepresentación. Aunque originalmente el jazz era solo un arte popular –y no uno producido en masa– que más tarde se difundió masivamente a través de discos, Adorno, solo por su éxito entre el público, le niega toda importancia en cuanto crítica social. Para Adorno, el concepto de masas es plenamente problemático debido a su apropiación por parte de los regímenes totalitarios. Tanto más inflexiblemente afirma que tiene un sentido de crítica de la sociedad la exaltación del sujeto individual en el arte elevado moderno. Por el contrario, Benjamin realiza, en su trabajo sobre los pasajes, una crítica política del arte elevado moderno en nombre de las masas: “Nunca, por utópico que sea el plazo de tiempo, se ganará a las masas para un arte elevado, sino siempre solo para uno que les sea cercano. [...] Esto no lo conseguirá casi nada de lo que propaga la vanguardia burguesa” (*GS* V.1, 499; *LP*, 400). En su *Dialéctica de la Ilustración* (1944) Adorno y Max Horkheimer, finalmente, le dedican un capítulo completo al a.m. bajo el título de “Industria cultural”, pero sin emplear el concepto. Aquí los autores absolutizan la desvalorización que había hecho Adorno del arte popular mediante una categórica condena de toda producción industrial del arte. Al hacerlo, ignoran la alternativa propuesta por Benjamin de una politización comunista del arte. La Teoría Crítica, hasta Jürgen Habermas, continuó obedeciendo a este veredicto.

3. En conexión con la derivación realizada por Benjamin del concepto de a.m. a partir de la valoración política que había hecho Fuchs de la caricatura, el artículo en cuestión se limita al arte visual. Aquí pueden desarrollarse de manera más consecuente las categorías constitutivas (la reproducción en masa, incluso la producción de imágenes con pretensión artística y la diferenciación social del público masivo en distintos grupos de destinatarios).

Es constitutiva para la definición del concepto la oposición entre a.m. y arte elevado. Dicha contraposición consiste en que las imágenes con pretensión artística están en posesión de estratos privilegiados o de instituciones públicas que las muestran o las ocultan a las masas, mientras que el a.m. sigue dependiendo de la aceptación de las masas en el libre mercado como mercancía o como exhibición paga. Sigue siendo constitutiva una valorización artística progresiva del a.m. que se intensifica en la medida en que la cualificación estética del arte elevado se vuelve cuestionable. Se relaciona con el desarrollo progresivo de su producción técnica y la pone en situación de apropiarse de tradiciones artísticas del pasado, con sus ideales de perfección técnica y con sus temáticas significativas.

Ya Benjamin asumió, siguiendo a Fuchs, un espectro del concepto de a.m. que incluye la caricatura y el cine. En lo sucesivo, el desarrollo técnico de la cultura artística amplió este espectro a todos los medios visuales. En el capitalismo de alta tecnología el a.m. se presenta en una asociación de medios entre literatura de cómics, cine de animación, largometrajes, juegos de computadora y publicidad. La estrategia primaria de marketing consiste en la diferenciación social de los grupos destinatarios para las distintas variantes de la oferta. Esto permite una definición sociohistórica del a.m., que puede cumplir la demanda de Marx de la inclusión de la cultura artística en el proceso económico global.

Desde la revolución técnica que desplazó al fordismo por un modo de producción basado en la computadora, en la alta tecnología, la "cercanía" a la experiencia de vida de las masas, que Benjamin contrasta con la limitación de clase del arte elevado, ya no se basa tanto en el reconocimiento de las propias condiciones de vida como en la omnipresente cultura técnica de la visión mediada por los medios. Esta no reproduce el entorno social, sino que lo configura en un mundo de vivencia fantástica. Desde hace mucho tiempo la televisión ejercita a las masas para la comprensión de una visión técnicamente potenciada. Ha propiciado la celeridad creciente y la fragmentación caleidoscópica de la cultura del cine. Cuanto más estrechas se vuelven las interrelaciones del a.m. con el conjunto de los medios, tanto más debe el a.m. satisfacer los estándares de esta visión potenciada. En los juegos de computadora esta visión testea en su público cuán lejos puede seguirla. La experticia en la visión electrónicamente intensificada ya es parte de la educación escolar desde la primera infancia. Es un elemento decisivo en la formación creciente de los grupos destinatarios del a.m. recientemente incorporados. Para dirigirse a estos grupos destinatarios, se eleva su nivel de pretensión artística. Al final representa una alternativa popular al arte elevado autorreferencial de las élites.

La rebeldía frente a la política dominante y la convención social, que Benjamin, siguiendo a Fuchs, verifica en la caricatura de la prensa, ha continuado tanto más intensamente en la tradición del a.m. visual, cuanto más específicamente se encontraba adaptada a estos grupos destinatarios socialmente inadaptados. Fundamentalmente, pertenece a su *habitus* intelectual y, por ello, a su interés en la historia del arte. Esa rebeldía realiza una difusa crítica al estado de la sociedad capitalista, que ni se diferencia en términos de clase ni articula políticamente. Michael Hardt y Antonio Negri le atribuyen una dinámica política mundial en *Imperio* (2000) y *Multitud* (2004), en contradicción con la conexión entre la conciencia de clase y la voluntad política en la tradición marxiana. El éxito de mercado de una crítica social tan difusa que puede ascender hasta las proyecciones revolucionarias, muestra, por cierto, que tiene lugar dentro de una desviación hipotética respecto de la sociedad capitalista, cuya incorporación cultural es parte de su satisfacción. Esta sociedad está lo suficientemente consolidada para poder permitir las fantasías extremas sobre su decadencia o su destrucción.

4. Desde siempre, destacados dibujantes y directores dan las líneas rectoras para el desarrollo artístico del a.m. visual. En su comercialización en serie cumplen, del mismo modo, un rol tan importante como los protagonistas populares de sus obras. Los incontables dibujantes, que contribuyen a la cultura del cómic, se esfuerzan, de la misma manera, por instalarse como autores inconfundibles. Más allá de esta prominencia específica de la profesión, dibujantes de cómic como Enki Bilal o Paolo Eleuteri Serpieri se asimilan al perfil profesional de los artistas destacados del arte elevado. Separan su trabajo del formato del álbum de cómic y lo ofrecen como obras de gran formato en galerías o, en costosas carpetas, en el comercio del libro. Así se elevan en el rango de precios por encima de la producción en masa. Los directores de películas de animación mundialmente exitosas como John Lasseter y Mamoru Oshii han alcanzado también un ascenso profesional de este tipo. En su autopercepción y presentación buscan igualarse a los directores famosos del arte cinematográfico tradicional y competir con estos en los festivales de cine internacionales por los premios más importantes.

Incluso los artistas destacados de la literatura del cómic trabajan juntos en pequeños equipos de especialistas en narración, edición de textos, diagramación, dibujo y coloreado. Los directores de películas de animación disponen de una completa competencia técnica y organizativa en el manejo de su maquinaria de producción, en la que trabajan sus numerosos especialistas en todos los componentes de sus obras. Tanto más enérgicamente insisten en su posición de liderazgo creativo. Así retornan en el a.m. formas de organización de trabajo artístico colectivo que eran usuales en el arte tradicional desde la Antigüedad hasta el siglo XIX. En las películas de animación han alcanzado una complejidad técnica que es tan compatible con los estándares de la producción global electrónicamente potenciada y automatizada como su comercialización con la economía mercantil en su conjunto. Este desarrollo recuerda el intento de Marx y Engels de llevar la producción del arte al denominador común de la producción global: "La producción de las ideas y representaciones de la conciencia aparece al principio directamente entrelazada con la actividad material y el comercio material de

los hombres, como el lenguaje de la vida real" (MEW 3, 26; *IA*, 21). Probablemente en conexión con esto, Benjamin fundó su definición teórica del a.m. en la producción cinematográfica. En las películas de animación, la trasposición visual de la realidad da como resultado un medio de imagen generado manual y técnicamente y su fantástica transformación, en una narración de imágenes imaginarias que, por cierto, no es ningún "lenguaje de la vida real", pero puede hacer visible la realidad de la vida histórica contemporánea tanto más críticamente cuanto más se sustrae a la reproducción técnica.

La calificación artística del a.m. implica constantes apropiaciones de la historia de la literatura y el arte del pasado. Esto permite retrotraer la temática actual del a.m. a los patrones de comprensión familiares. La historia del arte reproducido en masa, mientras tanto, les ofrece a los dibujantes de cómic y directores de animaciones un reservorio de escenarios, personajes y motivos reconocibles. De ese modo, el a.m. satisface las pretensiones culturales de los estratos cultos, que intenta conquistar en el curso de su comercialización expansiva. Con la explotación técnica y científica de la cultura del pasado conserva el contexto del tesoro de la cultura tradicional, al que el arte elevado ha renunciado en su impulso de autocaracterización. La franca conexión con tradiciones de largo plazo, en contraposición con la pretensión del arte elevado a esa originalidad forzada, que la palabra 'vanguardia' incluye, no marca una ruptura con la actualidad del a.m. Pues el a.m., desde todos los puntos de vista técnicos, económicos y sociales, se encuentra a la altura de la época, aun sin una escenificación teórica.

5. En la red de medios, el a.m. es la reflexión sobre el estado más reciente en cada caso de la cultura audiovisual en la técnica digital, que, a veces, es cultivada en el arte elevado como posición de autorreferencia de manera estructuralmente obligatoria. Pues el a.m. está sincronizado con el progreso de esta técnica, no solo en términos de la técnica de producción y de la económica, sino también con la imagen fenoménica del mundo de la vida contemporánea. Ahora las visualizaciones computarizadas de la realidad – textos en pantallas, escaneos y redes de radares– se insertan en la narración de imágenes diseñadas. Los monitores omnipresentes hacen que los límites entre realidad, percepción y ficción gráfica se difuminen. La digitalización de todos los medios gráficos promueve su fusión estética. La retraducción de la experiencia de los medios electrónicos en signos convencionales estabiliza la certeza de percepción frente a la inconmensurabilidad orgánica de la visión, que conlleva la transición desde la transmisión de imagen analógica a la digital. En los dibujos animados, esta experiencia mediática fue, al principio formalmente imitada y tematizada en cuanto al contenido, antes de que el mismo dibujo animado fuera producido de manera creciente en forma digital, hasta que finalmente se transformara por completo en un producto de la tecnología de computadora.

Con el desarrollo del capitalismo transnacional de alta tecnología, se ha abierto, más allá de los juicios de calidad, una oposición estructural entre el arte elevado y el a.m. Mientras el arte elevado es cultivado y propagado en una reserva de riqueza privada y política cultural pública, el a.m. está completamente inserto en el proceso de producción y valorización de la sociedad capitalista y depende de la aceptación de las masas. La temática del a.m. apela a un amplio espectro de la experiencia contemporánea, que el público reconoce sin dificultad en su claridad ficcional y en su exageración caricaturesca. Su origen en la caricatura, cuyos rastros se han conservado, trae consigo un distanciamiento, ya sea satírico o crítico de esa temática, que parece confirmar o incluso promover el disenso social de su público. Mientras que para Horkheimer y Adorno la inserción estructural del a.m. en la "industria cultural" lo descalifica categóricamente como arte, ahora surge la pregunta de si el distanciamiento satírico que desde entonces llegó en el a.m. a la preponderancia, contiene un potencial de crítica social que la hace relevante para una crítica marxista de la sociedad marxista, aunque sin ser una crítica tal.

La tradicional fijación de la iconografía del cómic en el personaje sobresaliente de un héroe o de una heroína que mantiene su cohesión serial a través todos los cambios de escenario, conduce al hecho de que la implícita crítica de la sociedad del a.m. se basa en una exacerbación ficcional del sujeto que continúa en los juegos de computadora como la perspectiva del tirador en primera persona. La oposición radicalizada de sujeto y realidad de la vida se deriva del anarquismo latente de la cultura del cómic con sus comunidades de aficionados inconformistas. En el camino de ascenso hacia el a.m. intermedial dicha oposición se ha impuesto como actitud social que no puede fijarse en términos de clase. Aquí se confirma la distinción de Benjamin entre masa y clase. El a.m. no se forma como una cultura de oposición artística que sea articulable políticamente. De todos modos, mantiene viva la ficción del intrépido sujeto crítico en escenarios de la vida contemporánea cada vez más groseros, cada vez más cercanos a la experiencia, cada vez más catastróficos. En efecto, los inconformistas fuertemente armados adoptan la perspectiva del tirador en primera persona en sus asesinatos en masa.

La destrucción o autodestrucción utópicas del mundo de la vida modernizado en guerras o catástrofes finales, uno de los temas más frecuentes del a.m., ha surgido de antiguas tradiciones de la literatura apocalíptica o utópica, particularmente de la ciencia ficción. Adapta su apariencia a la medida de la experiencia histórica contemporánea, en la que su perspectiva de futuro se representa de manera cada vez más amenazante. Por medio de proyecciones imaginarias de tecnología bélica sobredimensionada, de desarrollos genéticos fallidos y de la decadencia ecológica, a los que se enfrentan individuos intrépidos, los cómics y los dibujos animados apuntan a una tan abarcadora como inabarcable actualidad histórica contemporánea. Su exageración caricaturesca confirma de la definición de caricatura de Fuchs y de Benjamin como a.m. Aquí encuentra su expresión artística la desorientación de la sociedad capitalista en las condiciones de la política democrática. El

éxito de público de un a.m. esencialmente pesimista confirma un creciente escepticismo frente a las promesas de esta política que, por cierto, permanece presa de la protesta anarquista.

Bibliografía: N. Carroll, *A Philosophy of Mass Art*, Nueva York 1988.

Otto Karl Werckmeister

Trad. de Martín Salinas

⇨ Arte, Arte de los marginales Arte político, Arte popular, Artes visuales, Automatización, Autonomía del arte, Caricatura, Catástrofe, Comunismo, Conciencia de clase, Conformismo, Consumismo, Contracultura, Cosificación, Crítica, Crítica de la ideología, Cultura, Estética, Estética de la mercancía, Estética de la resistencia, Ficción, Filme/película, Forma valor, Hollywood, Individuo, Industria de la cultura, Jazz, Literatura popular, Lucha de clases, Marxismo, Masa, Materialismo histórico, Mercado, Mercado del arte, Mercancía, Moda, Música pop, Obra de arte, Política cultural, popular-nacional, Postmoderno, Proletariado, Realismo, Relaciones artísticas, Televisión, Teoría crítica, Utopía, Valoración, Vanguardia.

Autonomía del arte

Al.: Autonomie der Kunst.
Ár.: istiqlāl al-fan.
Ch.: yishu de duli xing 艺术 的 独立 性.
Fr.: autonomie de l'art.
I.: autonomy of art.
R.: nezavicimos'iskusstva.

En cuanto categoría central de la estética idealista, la a.a. no forma parte del vocabulario genuino de Marx ni de Engels. A los fines de poder apreciar adecuadamente las observaciones acerca de la teoría del arte y de la estética, dispersas en la obra completa, es necesario exponer antes que nada algunas premisas históricas.
1. A finales de la Edad Media, las artes se habían constituido, en lo que respecta a su forma, contenido y modo de organización, en una producción *sui generis*. Ya en las cortes italianas del siglo XIV, los artistas plásticos y arquitectos conquistaron, para su profesión, el estatuto de una *ars liberalis* y desarrollaron, en asociación con los humanistas, una serie de dogmas sobre la posición especial de su actividad: individualidad (todavía no subjetividad) inconfundible, libre invención, ocultamiento del trabajo asalariado y del trabajo corporal (cf. Warnke 1985). Por ende, mucho de lo que comúnmente se le atribuye a la estética autónoma del siglo XVIII, ya estaba desarrollado *antes* de que los artistas se independizaran del empleo de los mecenas y los *connaisseurs* [conocedores, entendidos] de la nobleza en la corte y llegaran al libre mercado pasando por la institución del "salón" –sostenida por una aristocracia urbana que había perdido tanto el poder económico como el político–.
2. Recién cuando quedó demostrado que el concepto político-jurídico de combate "autonomía" –un correlato del proceso de emancipación burgués– era una categoría de la producción de mercancías y, por consiguiente, en verdad *heterónomo*, les fue encomendada a las artes una tarea que condujo al enaltecimiento doctrinal de la a.a. Para Kant, el horizonte de experiencia del hombre como ser racional se condensa solo más allá del hiato insuperable entre naturaleza y libertad, es decir, en el *medium* de la apariencia estética determinada subjetivamente. El juicio de gusto debe ser "desinteresado", es decir, sin "relación con la facultad de desear" (*CDFJ*, 1989, 102; trad. mod.). Lo "bello" se desprende de las determinaciones que imperan en el terreno de la producción y la reproducción sociales y se erige *autónomamente* dentro del contexto de la utilidad y del uso: "la satisfacción en lo bello" no es "de ninguna manera práctica (ibíd., 123, 122). Para Schiller, la "autonomía de lo sensible" se eleva en el arte sobre la "utilidad" y "toda forma de estricta finalidad" (Schiller 1991, 25). La "totalidad bella de la naturaleza humana" – *Humanität* [humanidad]–, que le es negada al burgués en la praxis particularizada por la división del trabajo, debe ser ahora restituida "por otro arte más elevado" (ibíd., 119; cf. toda la carta n° 6, 111), en la medida en que el artista se desprende "expresamente [...] de toda pretensión a la realidad" (ibíd., 204). Por eso, lo bello no es "libertad de hecho, sino libertad en la aparición, autonomía en la aparición" (ibíd., 16), lo que le ha valido a Schiller el reproche por su quietismo político. Efectivamente, detrás de la idea de que la humanidad, la libertad y la autorrealización del hombre solo se podrían concretizar en el terreno de la apariencia estética ("juego"), es decir, más allá de la transformación de las condiciones, se encuentra en buena medida la desilusión por el desarrollo de la Revolución Francesa.
3. "Nadie se ha burlado con mayor crueldad de ese fanatismo de filisteo por ideales irrealizables al que ha servido de vehículo Schiller que [...] precisamente, Hegel, el idealista consumado", escribe Engels en el *Ludwig Feuerbach* (MEW 21, 281; 1975, 37; trad. mod.). El sistema del idealismo objetivo no deja espacio para la a.a., pues el arte es comprendido dialécticamente como un elemento en el proceso de autorrealización del espíritu absoluto, cuyo "contenido real" es el trabajo social (MEW 21, 286; Engels 1975, 42). En la famosa "proposición del fin del arte", Hegel constata que la filosofía ha "sobrepujado al arte bello" (*LSE*, 13). Ciertamente, se puede esperar que "el arte cada vez ascienda y se perfeccione más" (ibíd., 79), pero él se encuentra desligado de su peso filosófico-histórico. A partir del siglo XIX, cuyo interés sustancial por la estética palidece, y que se dedica a los problemas sociales y económicos, se constituye una teoría de la a.a. *relativa*.
4. En el marco de la crítica marxiana de la economía política, el arte solo es tratado periféricamente. El desplazamiento no se funda en el carácter transitorio del arte como lugar de la verdad intensificada, tal como lo había formulado Hegel. Se funda más bien en el despliegue de la producción material, es decir, en la hostilidad del capital frente a "ciertas ramas de producción, como, por ejemplo, el arte y la poesía" (MEW 26.1, 257; *TSP*, 262). En tanto que el artista no efectúa un "trabajo fabril" en servicio de un empresario, es un "trabajador improductivo" que no realiza la "naturaleza" social sino la suya propia (ibíd., 377; ibíd., 372). La constatación de la incompatibilidad tendencial del arte con su forma mercancía, incompatibilidad que la predestina como vehículo de "ideales irrealizables", no transforma, sin embargo, a la a.a. en mera apariencia. Objeto de crítica es prioritariamente la figura ideológica de la reflexión acerca del estatus autónomo del arte, de la que forman parte, junto al culto del genio y de la bella apariencia, aquellas "relaciones literarias mercantilistas burguesas" (Lenin *LOC* 12, 103) en las cuales es impulsada la creación de "la ilusión de esta clase acerca de sí misma" (MEW 3, 46; *IA*, 51). Pero la *posibilidad* de autonomización del trabajo espiritual que ofrece la división del trabajo (MEW 3, 31s.), al igual que la pertenencia del arte a la superestructura, solo pueden

ser interpretadas de manera restringida como una crítica objetiva a la a.a.; también la constatación de que la "concentración exclusiva del talento artístico en individuos únicos" (MEW 3, 378s; *IA*, 470) posibilitaría la "estrechez de miras" (trad. mod.) del ejercicio artístico profesional, se debe juzgar teniendo en cuenta el hecho de que, como consecuencia de la elaboración de la crítica de la economía política, la crítica de la división del trabajo se plantea en un marco categorial diferente.

5. A diferencia de lo que ocurre con la religión, Marx no pensó que la "producción artística como tal" (MEW 13, 640, MEW 42, 44; *CCEP*, 311, *Gr.*, 1, 31) fuese superable. Sus observaciones sobre "*travail attractif*, autorrealización del individuo" (MEW 42, 512; *Gr.*, 2, 119s.) muestran que la producción material ciertamente puede adquirir el carácter de trabajo libre dentro del supuesto de su postulación social, pero que, sin embargo, recién "más allá" del reino de la necesidad comienza aquel "desarrollo de fuerzas humanas" que puede ser considerado "como un fin en sí mismo, el verdadero reino de la libertad" (MEW 25, 828; *C*, III/8, 1044). De esta manera, el arte no se eleva proyectivamente como una forma más eminente de "trabajo", sino que conserva su autonomía material, que se define por medio de la diferencia específica con respecto a la reproducción social. Con la constatación, tantas veces discutida, de que las obras de arte de los griegos valen "en algunos aspectos, como una norma y un modelo inalcanzables" (MEW 42, 45; *Gr.*, 1, 32). Marx se ubica incluso en las cercanías de la estética de la autonomía. También Schiller había acentuado que los "inmortales modelos" de aquellas obras se habían conservado puros y límpidos "en medio de la podredumbre política" (Schiller 1991, 125); en su "inmunidad absoluta" frente a las formas históricas de opresión, el arte es capaz de instaurar un contramodelo para las relaciones de dominio. Naturalmente, Marx no tiene una intención trascendental, ni defiende un formalismo ahistórico: "¿por qué la infancia histórica de la humanidad, en el momento más bello de su desarrollo, no debería ejercer un encanto eterno, como una fase que no volverá jamás?" (MEW 42, 45, *Gr.*, 1, 33). Si bien este enfoque no es desarrollado totalmente y se limita a la formulación de un problema hermenéutico, permanece abierto para el abordaje de un motivo fundamental de la a.a., esto es, la configuración artística de la reconciliación social a distancia de la sociedad.

6. Las condiciones de producción de mercancías destruyeron pronto la esperanza de que el factor reconciliador de la a.a. pudiese ser realizado de manera inmediata. En el marco de la experiencia de un "arte funcional", autoritario y restringido política y confesionalmente, surgieron, ya en la época de Marx y de Engels, diferentes estrategias, una de las cuales desembocó, por medio del esteticismo, en la polémica formulación de *l'art-pour-l'art* (Gauthier). Junto a esta estrategia "autónoma" se desarrolló también un arte "de tendencia" (Balzac), según el cual se orientaron de manera primaria Marx y Engels, sin abandonar, por eso, la autonomía de la forma estética en aras del periodismo. "Los malos pintores tienen que poner a sus pinturas un cartel en la boca para indicar lo que representan" (MEW 2, 174; *SF*, 230). Es tan difícil apoyar con citas de Marx y Engels las exigencias tardías de que la literatura de partido se transforme en historiografía (Bredel), como la defensa de un chato realismo del reflejo.

7. Si, de acuerdo con esto, el estatuto institucional de la a.a. da lugar a diferentes doctrinas, la agudización de las contradicciones sociales en la Europa occidental del siglo XX empujó a amplios estratos de artistas a la privacidad. Esto provocó una reducción del ámbito objetivo, el quiebre con la tradición artística y con las expectativas del público, etc.; lo cual hizo que se tomara conciencia, justamente en un tiempo de crisis sociales, de la falta de consecuencias prácticas de la a.a., y trajo aparejado un contramovimiento que se dirigió contra el estatuto mismo de la autonomía. Los movimientos de la vanguardia histórica, como *el arte de producción* de orientación marxista, el dadaísmo o el surrealismo, exigieron programáticamente la humanización del mundo por medio de la liquidación de la diferencia entre el "arte" y "la vida". Esta inversión del postulado central de la a.a. fracasó, sin embargo, en cuanto al fin y al cabo permaneció en deuda con la ideología combatida y no llegó a la clase trabajadora como destinataria. En vista de la monopolización global de la cultura por el fascismo, Marcuse fundamentó nuevamente la necesidad de superar el "carácter afirmativo" de la cultura –y por consiguiente también el de la a.a.– por medio de su transferencia al proceso de la vida material (Marcuse 1970, 76); un esbozo del que el autor se retractaría más tarde, en consonancia con Schiller (cf. Marcuse 1977). En sus tesis sobre la "reproducción", Benjamin se propuso ofrecer para la "superestructura" aquello que Marx había realizado para la "estructura" (*GS* 1, 471; *DI*, 17), en la medida en que trazó paralelos directos entre la descualificación del objeto de trabajo en la gran industria y los métodos artísticos de la vanguardia (por ejemplo, la técnica del montaje), sin lograr que se volviera convincente la buscada "politización de la estética" a favor del proletariado. Brecht estaba de acuerdo con Benjamin en que el progreso de la tendencia política debía concordar con un progreso similar de la técnica artística. Su medio artístico para "demoler" la ideología burguesa, el "extrañamiento", también fue tomado del principio vanguardista del montaje. Sin embargo, la función política no implica una nivelación de la a.a.: "El arte es un terreno autónomo, si bien no es de ninguna manera autárquico" (*Arbeitsjournal* [Diario de trabajo], 24/8/1949). Adorno define el arte "auténtico" como *fait social* y, al mismo tiempo, como autónomo: en medio de la vida heterónoma, el arte "se vuelve social por su contraposición a la sociedad, y esa posición no la adopta hasta que es autónomo" (*GS* 7, 335;

TE, 298). La idea de la abolición de la a.a. sería por ello loable, pero la autonomía permanece irrevocable (ibíd., 9). En la configuración radical de la apariencia estética más allá de los medios y los fines socialmente dominantes, es decir, sin ningún tipo de "participación", el artista se convierte en "el lugarteniente del sujeto total social" (*GS* 11, 126s.; *NSL*, 121).

8. La formulación de Adorno de la a.a. depende de una concepción de la historia que hace derivar el dominio social de manera inmediata del dominio de la naturaleza y que comprende el estado actual de la sociedad como completamente hermético. Por consiguiente, es una cuestión política si la a.a. puede convertirse necesariamente en el adversario del "proceso de vida material" en función de su mera diferencia material e institucional con respecto a él. El modo de interacción entre ambos se define, en este punto, menos a partir de la pregunta por la utilidad inmediata del arte que de la pregunta por si existe una dependencia funcional entre el progreso de la técnica artística y el de la tendencia política. Esta problemática fue discutida de manera renovada y controvertida con la aparición de la gran novela de Peter Weiss (*Estética de la resistencia* [1975-1981] 2013) que, con medios de la vanguardia artística, dio forma al horizonte de experiencia del movimiento obrero en el siglo XX y de la resistencia antifascista. En parte se criticó el "tema" porque se lo consideró indigno de una gran obra de arte; en parte, se intentó leer la novela como "historiografía partidista", de lo cual se defendió enérgicamente, por cierto, el propio autor. Si, entretanto, en la recepción de Weiss se habla habitualmente de una a.a. relativa, sin duda, parece haber sido reconocida la diferencia estética entre "arte" y "vida", aunque asustan las conclusiones que de ella sacó Adorno. La idea de la autoridad crítica del *medium* estético contra las contradicciones de la praxis social que, bajo el título de "forma sin finalidad de la experiencia autónoma", estuvo alguna vez en la base de la exigencia de a.a., tampoco ha sido aún históricamente superada en su forma materialista. Las artes deberían seguir concretizando su sentido propio; sin embargo, se puede tener la esperanza de que se liberen de la forma esotérica y que, conservando su autonomía, puedan hacer fructíferos sus potenciales cognitivos para una configuración racional de las relaciones vitales. No obstante, esto no se puede decidir "desde afuera" y mucho menos desde el punto de vista del Estado.

Bibliografía: B. Brecht, *Arbeitsjournal*, 2 vols., ed. de W. Hecht, Frankfurt/M 1973; F. Engels, *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana*. Trad. de M. de Lorenzi. Córdoba 1975; M. Fontius, "Produktivkraftentfaltung und Autonomie der Kunst", en: G. Klotz (ed.), *Literatur im Epochenumbruch*. Berlín Or./Weimar 1977, 409-503; H. Freier, "Ästhetik und Autonomie. Ein Beitrag zur idealistischen Entfremdungskritik", en: B. Lutz (ed.), *Deutsches Bürgertum und literarische Intelligenz 1750-1800*. Stuttgart 1974, 329-383; R. Grimminger, "Die ästhetische Versöhnung. Ideologiekritische Aspekte zum Autonomiebegriff am Beispiel Schillers", en: J. Bolten (ed.), *Schillers Briefe über ästhetische Erziehung*. Frankfurt/M 1984, 56-101; M. Hofmann, "Ästhetische Erziehung und Ästhetik des Widerstands. Kunstautonomie und Engagement des Kunstwerks bei Schiller, Marcuse und Peter Weiss", en: *WB*, año 37 1991, 819-837; H. Marcuse, "Acerca del carácter afirmativo de la cultura", en: –, *Cultura y sociedad*. Trad. de E. Bulygin y E. Garzón Valdés. Buenos Aires 1970, 45-78; –, *Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik*. Múnich/Viena 1977; M. Müller *et al.*, *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*. Frankfurt/M 1972; W. Müller-Seidel (ed.), *Historizität in Sprach-und Literaturwissenschaft* (sección X. Zur Autonomie der Kunst). Múnich 1974; F. Schiller, *Escritos sobre estética*. Trad. de M. García Morente *et al.* Madrid 1991; M. Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*. Colonia 1985; P. Weiss, *Estética de la resistencia*. Trad. de J. L. Sagüés, A. Parada y L. Acosta. Hondarribia, 2013; –, *Notizbücher 1971-1980*. Frankfurt/M 1981.

Jürgen Fredel

Trad. de Verónica Galfione

⇨ Autorrealización, Copia, Crítica de la economía política, Cultura, División del trabajo, Estética, Estética del material, Forma ideológica, Juego, Libertad, Necesidad, Partidismo, Pensamiento de intervención, Prolekult, Realismo, Sujeto, Superestructura, Teatro dialéctico, Teoría crítica, Teoría de la ideología, Teoría estética, Trabajo, Utopía.

Capital cultural

Al.: kulturelles Kapital.
Ár.: ra’ smāl a – aqāfī.
Ch.: wenhuaziben 文化资本.
F.: capital culturel.
I.: cultural capital.
R.: kul’turnyj kapital.

C.c. es un concepto clave en la sociología de Pierre Bourdieu. Está en estrecha conexión con los conceptos de *habitus* y de campo. El objetivo de Bourdieu es el desarrollo de una "*ciencia general de la economía de las prácticas* que trate el intercambio mercantil como un caso particular entre las diversas formas posibles de intercambio social" (1983/2001, 134). Tal "ciencia general de la *praxis* económica debe ser capaz de abarcar todas aquellas prácticas que, pese a revestir objetivamente carácter económico, no son reconocidas ni reconocibles como tales en la vida social" (ibíd.). Bourdieu describe las interrelaciones entre el individuo (*habitus*) y el entorno social (1983/1997, 79) en sociedades no capitalistas (o precapitalistas), así como en el capitalismo y en sociedades que están sujetas a cambios radicales. Denomina "interés" a lo que se desencadena en la relación entre el *habitus* de una persona y un campo. Si un campesino cabilio, cuyo *habitus* está determinado por una "lógica de la honra" precapitalista, entra de esta manera en un campo capitalista, no comprenderá, no estará motivado ni tendrá ningún interés (ibíd.).

1. El punto de partida de la sociología de Bourdieu es la Argelia conmocionada "por una guerra colonial que se lleva a cabo de manera extraordinariamente brutal" y desgarrada por "anacronismos y candentes contradicciones sociales" (Schultheis 2003, 12). Después de haber terminado los estudios de grado en filosofía en Francia, pasó cuatro años, a fines de la década de 1950, en Argelia, donde desarrolló su abordaje empírico y teórico como autodidacta "bajo condiciones de urgencia y peligro" (ibíd.). Con las herramientas metodológicas formadas en un clima de violencia física y "violencia simbólica", formula una teoría abarcadora y coherente del mundo social que más tarde pone a prueba en los más diversos campos de investigación. Designa la economía como un "caso especial de la sociología" (1983/1997, 84). Bourdieu tiene, en última instancia, la pretensión de poder describir desde un punto de vista sociológico la economía de cada sociedad, sin importar cuál es su modo de producción dominante. Pero toda tentativa de captar de una manera nueva los fundamentos de la economía resulta ardua, ya que "la ortodoxia económica pertenece hoy a los discursos más poderosos sobre el mundo social" (2002, 223). Bourdieu designa la investigación etnológica en Argelia como su "obra más temprana y, al mismo tiempo, más actual" (cit. en Schultheis 2000, 165). Las convulsiones económicas de ese momento le sirven más tarde como espejo de las sociedades actuales, que están confrontadas "con una brutal radicalización neoliberal del capitalismo y de su lógica de la economía de mercado" (Schultheis 2003, 16).

2. A las teorías económicas corrientes en su totalidad y, en particular, al economicismo dentro del marxismo francés de entonces, Bourdieu les reprocha haberse dejado endilgar su concepto de capital "a partir de una praxis económica que es una invención histórica del capitalismo" (1983/2001, 133; cf. Steiner 2008, 261). Este concepto de capital reduce la totalidad de las relaciones sociales de intercambio al mero intercambio de mercancías, que se orienta tanto objetiva como subjetivamente a la maximización de la ganancia y está guiado por el *interés personal* (económico). La ciencia económica se ha convertido así en una ciencia de relaciones mercantiles que, con los fundamentos de su *campo* temático (propiedad privada, ganancia, trabajo asalariado), ni siquiera abarca el área total de la producción económica (1983/2001, 133s.).

Diferenciándose de ello, Bourdieu desarrolla, a partir de su investigación de campo, un concepto propio, multidimensional de capital ("especies de capital", 2003, 58). Según sus propias declaraciones, hace deliberadamente *tabula rasa* con cosas "que se consideraban solucionadas. Se sabe lo que es el capital… Basta con leer *El capital* o, mejor, con leer *Para leer El capital* (y así sucesivamente)" (ibíd., 56), tal como dice en referencia a la obra de Althusser y Balibar. Aquellos "que no tienen otra cosa que el marxismo a secas" no están en condiciones de comprender en su singularidad las nuevas formas de conflictos sociales, por ejemplo, los vinculados a las contradicciones en el modo de funcionamiento del sistema educativo (ibíd.). En lo que atañe al capital económico, Bourdieu se remite a otros y se ocupa "de lo que los demás han abandonado, porque carecen del interés o de las herramientas teóricas para estas cosas: del capital cultural y el capital social" (ibíd.). A esto se añade el capital simbólico. En esta metaforización del concepto de capital, Bourdieu despliega su "asunción de una economía de todas las acciones sociales" (Dölling 2001, 1111).

3. El capital es, según Bourdieu, "energía social" (1979/2016, 221). Todo capital es básicamente trabajo acumulado, que se manifiesta o bien en forma material-objetiva, o bien en forma "incorporada" o convertida en *habitus* (1983/2001, 131). En esto juega un papel importante el factor temporal. A través de la apropiación exclusiva, privada, de capital por parte de agentes individuales o de grupos, se vuelve posible la apropiación de energía social en forma de trabajo cosificado o vivo (ibíd.).

Una función importante de la propuesta del c.c. es la de revelar los mecanismos "ocultos" que conducen "a la reproducción del orden social y a la permanencia de las relaciones de dominación" (1980/2007, 214s.). Como el capital es acumulable, heredable y transmisible de otras maneras, los seres humanos y grupos individua-

les tienen diversas posibilidades de acción en campos sociales. En diversos ámbitos de la praxis predominan economías en cada caso propias, con una lógica que le es inherente y posibilidades de acción específicas de los sujetos, según los tipos de capital de los que estos están provistos. La estructura distributiva de los diversos tipos de capital en un determinado momento corresponde a la estructura inmanente del mundo social (1983/2001, 134).

El *capital económico* abarca todas las formas de propiedad material. Dado que es inmediata y directamente convertible en dinero, se adecua especialmente a la institucionalización en forma de derechos de propiedad (1983/2001, 135). Bourdieu lo considera como el capital más importante, que subyace asimismo a otros tipos de capital. Las relaciones de poder que pueden ser remitidas a él son socialmente encubiertas por otros tipos de capital (cf. Fuchs-Heinritz y König 2005, 161).

El *capital social* consiste en "posibilidades para pedir a otros ayuda, consejo o información, así como para imponerse a partir de las oportunidades ligadas a la pertenencia a ciertos grupos. El sustrato de este tipo de capital es la red de relaciones sociales (amistades, relaciones de confianza, relaciones entre conocidos, vínculos de negocios)" (Fuchs-Heinritz y König 2005, 166). Para la conservación del capital social, se requiere un continuo trabajo de relacionamiento y, por ende, tiempo.

El *capital simbólico* se presenta en la mayoría de los casos en combinación con otros recursos y contribuye a la legitimación social de estos, por ejemplo, del c.c. (incorporado) a través de títulos académicos (por oposición a esto, los autodidactas se encuentran bajo la presión de justificarse constantemente, cf. 169). Un apellido heredado puede representar capital simbólico tanto como determinados nombres de marcas o la membresía en un club exclusivo.

Dado que la palabra francesa *culture* ha conservado el sentido original de formación, Bourdieu puede entender las oportunidades de prestigio garantizadas por ella como c.c. Este puede presentarse bajo tres formas: 1) en forma objetivada (libros, obras de arte, cuadros, máquinas, instrumentos técnicos); 2) como c.c. interiorizado (incorporado), está vinculado a una persona; no es "tener" sino "ser" y consiste en ciertas destrezas, capacidades y conocimientos adquiridos (por ejemplo, la capacidad de leer y escribir o saber hacer uso de una máquina). De este modo la utilización y la explotación del c.c. pueden volverse problemáticas para los poseedores de capital económico cuando, por ejemplo, no disponen ellos mismos de las habilidades necesarias para hacer uso de una máquina; deben encontrar formas de servirse del c.c. vinculado a una persona (1983/2001, 140); 3) en forma institucionalizada, el c.c. aparece en forma de diplomas y títulos educativos que prueban su legitimidad social; el c.c. cuasi 'heredado' de la familia de origen es convalidado por la escuela y la universidad, convirtiéndose así en capital simbólico ("capital educativo").

Las condiciones sociales de transmisión y adquisición de c.c. (incorporado) están más escondidas que las del capital económico. Los teóricos del capital humano se han condenado a sí mismos a "desatender la inversión educativa mejor escondida y socialmente más eficaz, a saber, *la transmisión de c.c. en el seno de la familia*" (ibíd.: 138). De este modo, la teoría del capital de Bourdieu tiene un papel importante en la apreciación de la justicia de oportunidades y el éxito escolar (cf. 1966, 325ss.). El sistema escolar funciona como uno de los factores más eficaces para la conservación del orden existente. Como trata igual a todos los alumnos en lo que atañe a sus derechos y deberes, sin importar cuán desiguales puedan ser en realidad, legitima de hecho la desigualdad inicial frente a la cultura (ibíd., 336). Concede apariencia de legitimidad a la desigualdad social, en la medida en que contempla la "herencia cultural" como don natural.

Con la "interacción de dos espacios, el de las condiciones socioeconómicas y el de los estilos de vida" (1979/2016), Bourdieu explica por qué, por ejemplo, el gusto sirve "como característica privilegiada de 'clase'", "genera ganancias de distinción" y funciona así como "técnica de distanciamiento en la jerarquía del prestigio social" (Haug 2011, 39). La investigación de esta conexión tiene, por lo tanto, que "abolir la barrera mágica que hace de la cultura legítima un universo aparte para darse cuenta de las inteligibles relaciones entre unas 'elecciones' en apariencia inconmensurables, como las preferencias en materia de música o de cocina, de deporte o de política, de literatura o de peinados" (1979/2016, 160).

Bibliografía: P. Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto* [1979]. Trad. de M. del C. Ruiz de Elvira. Madrid 2016; –, *El sentido práctico* [1980]. Trad. de A. Dilon. Buenos Aires 2007; –, "Las formas del capital. Capital económico, capital cultural y capital social" [1983], en: *Poder, Derecho y clases sociales*. Trad. de M. J. Bernuz Beneitez. Bilbao 2001, 131-164; –, "Für einen anderen Begriff von Ökonomie" [1983], en: –, *Der Tote packt die Lebenden*. Schriften zu Politik & Kultur 2, Hamburgo 1997; –, "El sociólogo cuestionado" [1984], en: *Cuestiones de sociología*. Trad. de E. M. Criado. Madrid 2003, 38-60; –, "L'école conservatrice. Les inégalités devant l'école et devant la culture", en: *Revue française de sociologie* VII (1966), 325-347; –, "Eine imaginäre Anthropologie", en: *Der Einzige und sein Eigenheim*, Schriften zu Politik & Kultur 3, reed. ampl., Hamburgo 2002, 223-226; I. Dölling, "Habitus", HKWM 5, 2001, 1106-1113; W. Fuchs-Heinritz y A. König, *Pierre Bourdieu*, Constanza 2005; W. F. Haug, *Die kulturelle Unterscheidung. Elemente einer Philosophie des Kulturellen*, Hamburgo 2011; F. Schultheis, "Initiation und Initiative. Entstehungskontext und Entstehungsmotive der Bourdieuschen Theorie der Sozialen Welt", en: P. Bourdieu, *Die zwei Gesichter der Arbeit. Interdependenzen von Zeit- und Wirtschaftsstrukturen am Beispiel einer Ethnologie der algerischen Übergangsgesellschaft*. Trad. del fr. de F. Schultheis, Constanza 2000, 165-184; –, "Pierre

Bourdieu und Algerien. Eine Wahlverwandschaft", en: P. Bourdieu, *In Algerien. Zeugnisse der Entwurzelung*, ed. de F. Schultheis y Chr. Frisinghelli. Graz 2003, 9-20; H. STEINER, "Sozialökonomik und Klassenanalyse. Bemerkungen zu einem Grundaspekt systematischer und historischer Gesellschaftsforschung", en: W. Eichhorn y W. Küttler (eds.), *Was ist Geschichte? Aktuelle Entwicklungstendenzen von Geschichtsphilosophie und Geschichtswissenschaft*, Berlín 2008, 231-266.

TOBIAS KRÖLL

Trad. de Carola Pivetta

➾ Acción, Análisis de clase, Capital, Capitalismo, Cultura, Economía del tiempo, Economicismo, Educación, Escuela, Etnología, Formación, Ganancia, *Habitus*, Imperialismo cultural, Intercambio, Interés, Modos de producción precapitalistas, Orden simbólico, Poder, Postcolonialismo, Praxis, Situación de clase, Violencia.

Catarsis

Al.: Katharsis.
Ár.: taṭhir.
Ch.: kataxisi, jinghua 卡塔西斯，净化.
F.: catharsis.
I.: catharsis.
R.: katarsis.

'C.' tiene su origen en el gr. κάθαρσις, de καθαίρω ("lavar, enjuagar"; "liberar, expiar"). La raíz no está clara. "Falta una etimología aceptable" (Frisk 1960/1972, 752). El equivalente en lat. es *purgatio* ("purificación", "justificación"; de *purus* –emparentado con πῦς, "fuego"– "puro", "repelente", por así decirlo, de *pus*, "pus"), de ahí pues *purgatorium* ("purgatorio") con el complementario *purgamentum*, gr. κάθαρμα, para lo que se purga hacia afuera ("suciedad", "inmundicia", "esputo") y *purgamen* con el doble sentido polarizado de inmundicia y medio expiatorio, es decir, designando en una sola cosa mancilla y purificación. Antes que a cualquier significado estético en la poética de Aristóteles, el término 'c.' remite a una "purificación [...] en sentido propio y figurado" (Benseler-Kaegi 1990), desde el acto cotidiano de lavarse hasta su expansión metonímica a las abluciones rituales tras una 'mancilla' o un 'sacrilegio' como "el ingreso prohibido a un lugar sagrado" (s. v. καθαρμός, ibíd.; cf. Dodds 1951).
Al igual que para todas las "categorías importantes de la estética", vale para la c. el hecho de que "su origen primario está en la vida, no en el arte, al que ha llegado desde aquella" (*LPE*, 2, 500). George Thomson, como ya lo había hecho Jacob Bernays antes que él (1857), la ha hecho remontar a las prácticas curativas mágico-medicinales, que consisten en "la expulsión de la enfermedad en pos de una renovación de las fuerzas vitales" (1941/1979, 402). Con su función catártica, el teatro acuñado en la antigua Atenas en el contexto de la formación de la democracia puede ser entendido como descendiente de ritos de integración social. Cuando las oposiciones de clases amenazan con minar la comunidad, se necesita una reconciliación ritual que no niegue el infortunio, sino que tenga la tarea de inculcarlo como "*conditio humana*"; al presentarse este como algo que puede concernir a todos, independientemente de su posición social, "dispone a los más míseros a considerarse felices" (Lessing, *DH*, §78, 459). Bertolt Brecht, en cambio, se preguntará qué puede "sustituir el *temor* y la *compasión*", "el dúo clásico, para producir la catarsis aristotélica" (2004, 83). "¿Es posible poner en lugar del temor ante el destino el ansia de conocer, en lugar de la compasión, la solidaridad?" (ibíd.). Antonio Gramsci asigna al concepto una importancia decisiva en relación con la teoría de la hegemonía: para poder lograr un papel de conducción social, el proyecto ético-político de un grupo o clase debe ser purificado de intereses corporativos de grupos y debe ser llevado a una forma que encuentre, al menos parcialmente, consenso transclasista.
1. Nietzsche comenta sobre la c. aristotélica, a la que llama "descarga patológica", que "los filólogos no saben bien si han de ponerla entre los fenómenos médicos o entre los morales" (2004, 186). Si "'purificación trágica de las pasiones' ha pasado a formar parte de la numerosa clase de pomposas expresiones estéticas que son corrientes a toda persona culta y claras para ningún pensante", esto no es, sin embargo, según Bernays, "culpa del Estagirita" (1857/1970, 138). Para Aristóteles, hijo de un médico, era decisivo el sentido médico de la c. antes que toda reinterpretación moral: "los encantados se apaciguan por medio de canciones orgiásticas como enfermos por medio del tratamiento médico", y más precisamente, por medio de uno que "aplica medios catárticos que expulsan la sustancia de la enfermedad" (Bernays, 143). En tanto Aristóteles renueva el significado dionisíaco (cf. Thomson 1941/1979, 394s.) y el mágico-medicinal de c., que se remonta a Esculapio (cf. Brunius 1966, 70ss.), y la inscribe en la teoría de la poesía, Platón traspone la expresión al papel terapéutico de la filosofía, principalmente al vínculo alma-cuerpo. En *Fedón*, Sócrates erige al amor por el conocimiento (*philo-sophia*) en el momento catártico que debe liberar al alma del cuerpo (Platón 1988a, 49s., 69b); en *Sofista*, la dialéctica promete purificar el alma de falsas opiniones (Platón 1988b, 367, 230d). El filósofo es el sujeto privilegiado de tal (auto)purificación. Designando originariamente un proceso vinculado al cuerpo, la c. de Platón apunta a la liberación respecto de la cárcel del cuerpo; una dirección semántica que se continúa en el neoplatonismo (cf. Plotino, *Enéadas*, I.2, 3).
En tanto Platón quiere limpiar la ciudad-Estado de poetas y músicos, así como de *luthiers* –διακαθαίροντες [...] ἣν [...] πόλιν (*República*, 399e), porque teme por los "soldados", que por medio de la excitación de placeres sensoriales "se vuelven más blandos de lo que les convendría" (Platón 1988, 189), un parecer con el que Nietzsche concuerda (*Humano, demasiado humano*)–, la poesía tiene, para Aristóteles, una función indispensable en la conservación de las relaciones sociales. La tragedia, a diferencia de la comedia, es μίμησις πράξεως σπουδαίας [...] δι' ἐλέου καὶ φοβου περαίνομσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν (*Poét.*, 1449b), esto es, "imitación de una acción elevada [...] que, a través de la conmiseración y el temor, produce la purificación de esos efectos" (*Poét.*, 43s.). Cómo puede comprenderse más precisamente el modo de acción de la c. –que en la *Poét.* solo es mencionada en este único pasaje–, se deduce parcialmente de la *Pol.*, donde Aristóteles se refiere explícitamente a la *Poét.* (1341b): "en las melodías que arrebatan el alma vemos que [algunos] están afectados por los cantos religiosos como si encontraran en ellos curación y purificación. Esto mismo tienen forzosamente que experimentarlo

los compasivos, los atemorizados y, en general, los poseídos por cualquier pasión, […] y en todos se producirá cierta purificación y alivio acompañado de placer" (VIII, 1342a, 474s.). Sin embargo, a ARISTÓTELES le queda pendiente la respuesta a la pregunta por "qué se purifica de qué"; la exégesis se llevará a cabo más enérgicamente allí donde ARISTÓTELES "calla" (MITTENZWEI 2001, 248). Mientras que PETRUSEVSKI (1954) supone que la expresión παθημάτων κάθαρσις ("purificación de los estados de excitación") proviene de un antiguo error de copista y que, en lugar de eso, debería decir πραγμάτων σύστασιν (disposición de acciones), pues ARISTÓTELES solo conoce una c. musical (BRUNIUS 1973, 269 s.), FUHRMANN asume que ARISTÓTELES "añadió las insoslayables explicaciones en la segunda mitad, ahora perdida", "pues la c. seguramente también jugaba un papel en su teoría de la comedia" (1982, 146 s.). El hecho de que se trate de un "alivio placentero" era para BERNAYS la prueba de "cuán pocos miramientos tiene ARISTÓTELES en su empeño por preservar para él [el teatro] el carácter de un lugar de entretenimiento para las diferentes clases del público" (1857/1970, 140).
2. Desde la primera mitad del siglo XVI "no transcurre un año sin que aparezca una edición o un comentario de la *Poét*. de ARISTÓTELES" (BRAY 1927/1974, 34), obra que, durante la Antigüedad y la Edad Media –al menos, de Europa Occidental–, "llevó una existencia marginada" (FUHRMANN 1982, 146). Sobre todo en los países románicos, esta se torna un punto de referencia en cuyo horizonte debe justificarse lo que tenga pretensión de validez literaria. No es sorprendente que esto traiga controversias, pues "los placeres de las diferentes épocas" también eran distintos, "con arreglo a la forma de su convivencia respectiva [de los hombres]" (*POT*, 66). Así, reclama LESSING, en contra de Pierre Corneille y André Dacier, la correcta comprensión de la c., cuando determina su efecto como "transformación de las pasiones en disposiciones virtuosas" (*DH*, § 78, 460). En LESSING, que así lo inscribe en su teoría del "drama burgués", tiene su origen la traducción de los conceptos aristotélicos φόβος y ἔλεος como "temor y compasión". Estos conceptos, "equívocos o directamente erróneos" como traducción (FUHRMANN 1982, 162), sirven a la reconfiguración ilustrada del teatro como una institución moral –"establecimiento correccional moral", dice mordazmente BERNAYS (1857/1970, 136)– útil para el desarrollo de un movimiento de emancipación burgués, con conciencia de sí mismo. Con la estética burguesa moderna (cf. WILLIAMS 1966, 27), la c. es entendida, en general, como la práctica de un autogobierno que apunta a proteger el mundo interior del sujeto moderno contra los efectos perturbadores del impuro mundo exterior. La identificación especulativa del público con los héroes de la literatura y el arte 'altas' debe ser estimulante de un modo que sirva a la estabilización. Esta concepción 'homeopática' dominó en el s. XIX y se impuso en la conciencia cotidiana. Su influencia se muestra, por ejemplo, cuando Sigmund FREUD, en adhesión a Josef BREUER concibe el psicoanálisis primeramente como un "método catártico" en el que la curación se basa en la eliminación o el desahogo de afectos patógenos. Esta concepción caracteriza el período temprano de los tratamientos aún implementados bajo hipnosis (cf. *Estudio sobre la histeria*, 1895).
3. Bertolt BRECHT, quien desarrolla una dramática "no aristotélica", orientada a una participación activadora en lugar de a una empatía pasiva, concede, no obstante, a la c. "el máximo interés social" (2004, 19). En la medida en que aquella "c. de que habla ARISTÓTELES […] es una ablución que fue instituida no solo en el sentido del placer, sino precisamente como objetivo del placer" (1972, 66), BRECHT lo sigue. Sin embargo, en la medida en que esta purificación "por un singular acto psíquico, la *identificación* del espectador con las personas actuantes," ocurre hoy como "identificación con el individuo del capitalismo avanzado" (2004, 19s.), y por lo tanto como "inserción de los individuos en el orden dominante (y que los domina)" (WEBER 1997, 133), ella no es útil para BRECHT. Así como el parlamento se volvió un "tugurio de cháchara", el teatro se volvió un "tugurio de sentimientos" (*GA* 22.1, 171).
En modo alguno niega BRECHT la "utilidad de los efectos aristotélicos"; sin embargo, deben señalarse sus "límites" (2004, 28). Una obra de construcción aristotélica puede ser la chispa "que enciende el barril de pólvora"; cuando "existe un abuso sentido y reconocido por todos, la utilización de los efectos aristotélicos es absolutamente aconsejable" (ibíd.). Lo que en el teatro antiguo, cuyos héroes se veían puestos ante un destino inevitable, era la forma adecuada de la participación del espectador, se volvió obsoleto en la "edad científica"; la postura crítica toma el lugar de la empatía: "una actitud del espectador completamente libre, crítica, centrada en soluciones puramente terrenales de los problemas, no constituye una base para la c." (2004, 20). Donde se ofrecen las representaciones de la convivencia humana a un público "que se halla inmerso en la lucha de clases más aguda" (ibíd.), deben buscarse "otra[s] vía[s] de transmisión" de la obra de arte (2004, 23, trad. mod.) "que permitan al espectador una actitud crítica, incluso de desacuerdo, tanto hacia los procesos representados como hacia la misma representación" (2004, 24). La 'purificación' que experimenta el espectador crítico es una purificación acorde a la edad científica: el placer que le ofrecen las imágenes de la convivencia humana en el teatro está en contacto con el modo en que él produce su vida, lo cual, "así que actúe sin trabas, podría convertirse en el mayor de todos los placeres" (1972, 72).
También Ernst BLOCH saca a la luz el carácter intempestivo de una c. experimentada de manera meramente individual: entiende que la estimulación aristotélica de temor y compasión está dirigida a un comportamiento "que apunta menos a la rebeldía contra el destino que al

sufrimiento por él –siempre soportado con entereza–" (2004, 489). Ya a "la sociedad burguesa [...] dinámica" esta clase de placer no le resultaba muy comprensible, tanto menos el "triunfador *que fracasa*", al que ha sacudido el "dormir del mundo" y cuya "*tenacidad y esperanza*" se despliegan aún en la derrota (ibíd., 489s.).

4. Como ha mostrado Werner Mittenzwei, tanto Lukács como Brecht se interesaron por la c. ante todo porque allí por primera vez se formuló el "factor del *efecto* que la obra de arte desencadena en el receptor de arte". Es por eso que para ambos la c. es una "categoría *general* de la estética" (1968, 33), categoría que no está atada únicamente a la tragedia. Mittenzwei resume la concepción de Lukács de la siguiente manera: "La teoría aristotélica de la c. como purificación de las pasiones es una herencia por la cual la sociedad socialista debería interesarse no solo desde el lado estético, sino también desde el lado ético. El proceso catártico fundamental, que puede ser provocado por la vida misma tanto como por el arte, consiste para Lukács en la explosión, en la crisis moral que atraviesa el receptor. Ante determinados hechos de la vida o de la obra de arte, su subjetividad se vio conmovida de tal modo que a través de ello es posible una transformación del ser humano, de sus pensamientos y sentimientos habituales" (1968, 34). De hecho, Lukács le atribuye a la obra de arte una "sacudida tal de la subjetividad" que resquebraja la "anterior contemplación fetichizadora del mundo"; surge así una "especie de vergüenza por no haber percibido nunca en la realidad, en la propia vida lo que tan 'naturalmente' se ofrece en la conformación" (*LPE*, 2, 507s.). Mientras que la c., de acuerdo con este punto de vista, se dirige como una suerte de apelación al individuo para que este cambie su vida, en Brecht se trata de la transformación de la sociedad. De ahí la necesidad de distanciamiento crítico, de ruptura con la empatía, cosa que Lukács malinterpreta como una mera "conmoción racional" (*LPE*, 2, 515).

5. Poco tiempo antes del debate entre Brecht y Lukács acerca del realismo, Gramsci, ya encarcelado, trató de poner el concepto de c. al servicio de un proyecto de transformación social que debía basarse en la autoeducación y la autoliberación del movimiento de los trabajadores. Si bien "c." aparece solo ocho veces en los *Cuadernos de la cárcel* (cf. al respecto Jouthe 1990), el concepto es central para la teoría de la política de Gramsci. Así como el concepto de "historicismo absoluto" aparece en la superficie "como la punta de un iceberg" bajo la cual hay "una estructura conceptual y una serie de análisis e investigaciones" (Thomas 2004, 411), así aparece también el concepto de c. Si para Lenin la conciencia de clase política no surge inmediatamente del suelo económico, sino de la esfera de las "relaciones de *todas* las clases entre sí" o de las relaciones "de *todas* las clases y sectores sociales con el Estado y el gobierno" (*LOC* 6, 84), Gramsci continúa desarrollando este punto de vista antieconomicista en el sentido de que la transición de una clase desde la fase corporativa a la fase hegemónica requiere una "c." de sus egoísmos de grupo (*Cuad.* 4, § 6, 142).

Gramsci desarrolla su concepto de c. inicialmente discutiendo con la estética de Croce, ante todo en el marco de una lectura del canto décimo del *Infierno* de Dante (*Cuad.* 2, § 82, 231; cf. Buttigieg 1996). Mientras que Croce separa de manera dualista la "estructura" –el constructo del viaje al más allá, la 'novela' teológica– y la "poesía" de la *Divina Comedia*, porque anhela la expresión poética en su pureza ideal, Gramsci insiste en su interacción dialéctica: "El fragmento estructural no es solo estructura, pues, es también poesía, es un elemento necesario del drama que se ha desarrollado" (*Cuad.* 4, § 78, 229). El posterior despliegue más vasto del concepto de c., su traducción a la política, tiene lugar en la fase en la que Gramsci se ocupa intensivamente de elaborar a fondo el marxismo como "filosofía de la praxis". Desarrolla el concepto en confrontación con aquellos intelectuales que son incapaces de intervenir "más allá de los límites de su grupo social", porque se aferran a su "conservadurismo reformista" para el cual de lo que se trata es de conservar a los seres humanos "en la 'cuna' y en la esclavitud" (*Cuad.* 4, § 6, 124). Ellos mismos se presentan, en cambio, "como los árbitros y mediadores de las luchas políticas reales" y pretenden personificar "la 'c.' del momento económico al momento ético-político, o sea la síntesis del proceso dialéctico mismo, síntesis que ellos 'manipulan' especulativamente en su cerebro [...]. Esta posición justifica su no 'comprometerse' íntegramente en el acto histórico real y es indudablemente cómoda: es la posición de Erasmo con respecto a la Reforma" (ibíd.). El momento catártico se produce, para Gramsci, en las luchas en cuyo transcurso una clase que hasta ese momento se había mantenido como clase subalterna pasa a tener influencia histórica, un proceso que desemboca en la formación de nuevas superestructuras. A diferencia de Henri De Man, que "estudia" los sentimientos populares pero no siente empatía con ellos "para guiarlos y conducirlos a una catarsis de civilización moderna", lo que importa en "la relación entre los intelectuales y el pueblo-nación, entre dirigentes y dirigidos" es producir una "adhesión orgánica en la que el sentimiento-pasión se convierte en comprensión y por lo tanto en saber" (*Cuad.* 4, § 67, 347).

Por lo demás, Gramsci desarrolla el concepto en abierta confrontación con la abrupta separación de Croce entre lo filosófico y lo ideológico. Para él, la filosofía es "la concepción del mundo que representa una vida intelectual y moral (catarsis de una determinada vida práctica) de un grupo social entero concebido en movimiento y visto por lo tanto no solo en sus intereses actuales e inmediatos, sino también en aquellos futuros y mediatos" (*Cuad.* 4, § 10, 132). Considera aquí como ideología "cada concepción particular de los grupos internos de la clase que se proponen ayudar a la resolu-

ción de problemas inmediatos y circunscritos" (ibíd.). Si la "'historicidad' de la filosofía no significa otra cosa que su 'practicidad'" (*Cuad.* 4, § 31, 162) –algo en lo cual Gramsci insiste oponiéndose a Croce–, la "c. de una determinada vida práctica" no es asunto de filósofos individuales, sino que solo se hace realidad en contacto con un "grupo social entero". La filosofía tiene, por lo tanto, un papel "sintomático" doble: renueva el acontecimiento catártico en un nivel de mediación superior, en la medida en que hace accesibles, en una conceptualización coherente, los logros anteriores de la praxis política de una clase y asegura, por ende, la progresiva constitución hegemónica de una clase en el terreno político; por otro lado, como producto de la vida intelectual y moral de un grupo social entero, repercute a su vez en él y se vuelve un elemento integral de este.

En suma, para Gramsci "la fijación del momento 'catártico' se convierte así [...] en el punto de partida para toda la filosofía de la praxis" (*Cuad.* 4, § 6, 142; trad. mod.). La 'c.', en cuanto "paso del momento meramente económico (o egoísta-pasional) al momento ético-político [...] significa también el paso de lo 'objetivo a lo subjetivo' y de la 'necesidad a la libertad'. La estructura, de fuerza exterior que aplasta al hombre, lo asimila a sí, lo hace pasivo, se transforma en medio de libertad, en instrumento para crear una nueva forma ético-política, en origen de nuevas iniciativas" (ibíd.). No se trata, para la filosofía de la praxis, de "ejercer la hegemonía sobre clases subalternas", sino, al contrario, de que las clases subalternas se eduquen "a sí mismas en el arte de gobierno", de hacer por consiguiente "intelectualmente independientes a los gobernados de los gobernantes", abriendo con ellos un nuevo terreno en el que estos tomen "conciencia de su propio ser social, de su propia fuerza, de sus propias obligaciones, de su propio devenir" (*Cuad.* 4, § 41, XII, 201). Si esta conciencia se forma a través de la "realización de un aparato hegemónico" capaz de operar "una reforma de las conciencias y los métodos de conocimiento", tal cosa es, en cuanto "hecho de conocimiento, un hecho filosófico" (§12, 146). Por lo tanto, el momento catártico es para Gramsci un "elemento formativo de la capacidad de acción histórica, que la estimula y es estimulado por ella" (Haug 2006, 126): el momento del cual Marx y Engels esperan que la clase trabajadora comience a "salir del cieno en que se hunde" (MEW 3, 70; *IA*, 61).

Bibliografía: G. E. Benselers, *Griechisch-Deutsches Wörterbuch*, reed. de A. Kaegi, Leipzig 1990; J. Bernays, "Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie", en: *Abhandlungen der Hist.-Phil. Gesellschaft Breslau*, vol. 1, 1857, 134-202 (reimpr. con introd. de K. Gründer, Hildesheim/Nueva York 1970); B. Brecht, *La política en el teatro*. Trad. de N. Silvetti Paz. Buenos Aires 1972; –, *Escritos sobre teatro*. Trad. de G. Dieterich. Barcelona 2004; E. Bloch, *El principio esperanza*, 3 vols. Trad. de F. González Vicén. Madrid 2004-2007; R. Bray, *La formation de la doctrine classique en France* [1927], París 1974; T. Brunius, *Inspiration and Katharsis*, Uppsala 1966; –, "Catharsis", en: P. Wiener (ed.), *Dictionary of the History of Ideas*, vol. 1, Nueva York 1973; J. A. Buttigieg, "Introduction", en: A. Gramsci, *Prison Notebooks*, vol. 2, trad. y ed. de J. A. Buttigieg, Nueva York 1996; E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley 1951; H. Frisk, *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1960/1972; M. Fuhrmann, "Nachwort", en: Aristoteles, *Poetik*, Stuttgart 1982; W. F. Haug, *Philosophieren mit Brecht und Gramsci*, ed. ampl., Hamburgo 2006; E. Jouthe, *Catharsis et transformation sociale dans la théorie politique de Gramsci*, Montreal 1990; W. Mittenzwei, "Marxismus und Realismus: Die Brecht-Lukács-Debatte", en: *Argument* 46, año 10 (1968), fasc. 1/2, 12-43; –, "Katharsis", en: K. Barck *et al.* (eds.), ÄG, vol. 3; F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Trad. de A. Sánchez Pascual. Madrid 2004; M. D. Petrusevski, 'Pathêmátôn Kátharsin ou bien Pragmátôn Systasín?', en: *Ziva Antika* 4 (1954), 209-250; Platón, *Diálogos IV. República*. Introd., trad. y notas de C. Eggers-Lan. Madrid, 1988; P. Thomas, "Historizismus, absoluter", HKWM 6/I 2004; G. Thomson, *Aeschylus and Athens*, Londres 1941; T. Weber, "Einfühlung", HKWM 3 1997; R. Williams, *Modern Tragedy*, Londres 1966.

Peter Thomas

Trad. de Carola Pivetta y Tomás Sufotinsky

➯ Actitud/Postura, Antigüedad griega, Aparato hegemónico, Clase en sí/para sí, Coherencia, Conciencia de clase, Economicismo, Empatía, Especulación, Estética, Ético-político, Filosofía de la praxis, Hegemonía, Hereje, Historicismo absoluto, Intelectuales, Línea Brecht, Lo trágico, Mundo interior / Mundo exterior, Subalternidad, Superestructura, Teatro, Teoría de la ideología.

Cómico, lo

Al.: Komisches.
Ár.: komīdya.
Ch.: huajide 滑稽的.
F.: le comique.
I.: comic.
R.: komičeskij.

Lo c. se puede explorar histórica y críticamente, pero no parece tener propiamente una historia. El infortunio del valle que cayó al pozo, las travesuras de Eulenspiegel, Chaplin comiéndose la suela de un zapato: la risa que provoca todo esto no parece estar ligada a ninguna formación económica. Pero en tanto lo c. se diferencia de la mera necedad, así como de la risa burlona que se enciende en el racismo, el sexismo u otras formas de discriminación, siempre se mueve en las cercanías de lo serio, como la 'locura' del caballero "de la triste figura" en las cercanías del entendimiento agudo que ve a través de las circunstancias. "Los vicios de los hombres, p. ej., no son nada cómico." (*LSE*, 859); ellos caen en la sátira que los pinta con colores estridentes. "Locuras, sinsentidos, tonterías", no "todos los actos insustanciales" son c. solo porque uno se ríe de ellos (527s.). Solo lo "tragicómico", en cuyo nombre el movimiento emancipador burgués del siglo XVIII reivindicaba la representación seria del tercer estado en el teatro, se vuelve receptivo a la realidad cotidiana excluida de la tragedia reservada a las acciones principales y de Estado. A partir de esto Friedrich Dürrenmatt formará la "comedia, que finaliza trágicamente", como denomina a *La visita de la vieja dama*, que expone la "alta coyuntura" para un cadáver ante la ciudadela en ruinas ([1995] 1999, 91). "Chaplin se ha vuelto el cómico más grande porque se ha adueñado del más hondo horror de los contemporáneos", señala Benjamin (*GS* VI, 103; 2017,163). Si bien la risa que surge de lo c. cargado de seriedad no tiene historia, en el sentido de que se la encuentra en todos los pueblos y en todas las épocas, sigue perteneciendo –como la *Comedia* de Dante, que habla del más allá– al mundo histórico. "La técnica de Eulenspiegel es la técnica ancestral de la alienación", observa Klaus Heinrich (1964/2002, 89); nos reímos de él porque el nuevo mundo de las formas de circulación burguesas, que por entonces estaba emergiendo, y cuyo "ejercicio" promueve él con sus chistes (Haug 1976), aún sigue siendo el nuestro. Cuando, en la discusión postmoderna, "la palabra 'c.'" es desplazada por "la risa y el cuerpo que ríe" (Schwind 2001, 334), esto sucede porque ella eleva el espectáculo de la comedia televisiva a un paradigma y ahoga, así, la dialéctica de lo c. y lo serio en el mar del entretenimiento sin ingenio.

En una perspectiva de liberación respecto de la opresión y la autoesclavización, la indagación de lo c. es de particular importancia. Al igual que la ironía que plantea la pregunta por cómo "los antagonismos de la sociedad burguesa no solo deberían ser saltados irónicamente, sino también superados histórica y concretamente" (Barfuss 2004, 1517), lo c. es un modo de mantenerse capaz de maniobrar bajo condiciones de subalternidad. En el hecho de que ya no pudiera reírse de sí mismo leyó Gramsci el efecto destructivo del régimen carcelario al que había estado sujeto desde noviembre de 1926 (cf. carta del 19 de noviembre de 1928). La subalternidad puede verse a través de la risa, pero las bromas sobre "los de arriba" están "bien" siempre que organicen un acuerdo que bloquee la energía de las clases subalternas, "que quieren educarse a sí mismas en el arte del gobierno" (*Cuad.* 10, § 41/XII, 201).

1. Lo c., que está en alianza con lo serio, es la fuerza productiva de lo nuevo, ya que apunta a "despertar y aumentar la autoestima, la fuerza que domina la realidad efectiva, a través de la risa y la burla" (Heise 1964, 811). Las personas que, sin embargo, siempre insisten en la seriedad de la situación, temen no sin razón que la extraña apropiación del mundo pueda arañar también la inviolabilidad de su condición física. Lo c. pone en movimiento, allí donde las opiniones se estancan; rasguña donde la superficie no ofrece ningún punto de ataque. Por cierto, su poder emancipador sigue siendo limitado. Sancho Panza una y otra vez puede arrojar los ideales de su amo por la "vertiente de lo c." (Castro 1925/1972, 30), pero incluso él, que está dotado de toda la sabiduría práctica de los refranes, no puede impedir, en una ocasión, que le roben el burro y debe jugar, así, el papel de objeto de burla propio del campesino cómico (cf. Salomon 1965, 77). En el momento siguiente, el sujeto de la risa se ve transferido a la posición de objeto. La expresión 'comedia de situación' llama la atención sobre el hecho de que lo c. es tan diverso como las situaciones de las que surge y en las que tiene sentido. No es una sustancia, no es una cualidad inherente a un objeto. "Lo que es cómico para este pueblo, esta sociedad, estos hombres, no tiene por qué serlo para otro" (Marmontel, *Encyclopédie*, art. "Comique"). No es una definición de la esencia la que puede derivar las figuras de lo c. y sus funciones sociales, sino más bien la pregunta por el punto de vista y la perspectiva de lo c., que puede significar a la vez "autoilustración risueña y autopurificación" (Heise 1964, 814), "trivialización de lo terrible"; o puede significar un sentido del humor que es "un medio para integrar un mundo enajenado" (812). Antes de cualquier figuración estética autónoma, es la experiencia cotidiana la que surge de la naturaleza incomprensible de las cosas o de los peligros de las condiciones sociales en las que las personas se ven obligadas a moverse. Así como el bufón medieval (francés: *sot*) "a menudo se parece más a un bailarín de ballet" que hace saltos (francés: *sauts*) que a un tipo cómico (Schoell 1975, 104), Chaplin es también un genio del movimiento que sabe colocarse por encima de las leyes de la gravedad, así como de los conformismos sociales y mantener también su capacidad de maniobra incluso

en situaciones desesperadas. Su bombín, que proviene de la moda de los señores, y que "ya no tiene un lugar fijo en la cabeza, revela que el dominio de la burguesía se tambalea" (BENJAMIN 2017, 164). Esta corporeidad de lo c. se puede ver en el hecho de que uno no solo tiene que escuchar cabaret, sino también verlo, porque el sentido del discurso solo se muestra finalmente a través de la gestualidad y la mímica que lo acompañan.

2. "Ridiculus" es la fórmula mágica que, en el mundo de Harry Potter, lanza un hechizo sobre el monstruo que surge del propio miedo. La lógica de lo c. aquí sigue la de su opuesto. Uno se ríe de lo que teme. "Divertirse de los propios miedos", como ha demostrado Pierre CLASTRES (1976, 126s.) con el ejemplo de los indios Chulupi en Paraguay, es el sentido de las narraciones en las que seres dotados de prestigio y autoridad –chamán y jaguar– se convierten en personajes extraños. El chamán, admirado y temido a la vez porque puede curar y, por tanto, también matar y, por ende, no puede estar a salvo de la ira del grupo, es desmitificado en el mito: como figura cómica, provoca la risa que inmuniza contra el peligro. En sociedades preestatales, sin una instancia de coerción institucionalizada, la ridiculización funciona como un derribo de jerarquías sociales que amenazan con independizarse. Entre los Winnebago, el tramposo es un héroe cultural ambivalente que, enviado por el dios creador "Earthmaker" a fin de ordenar el mundo para las personas, fracasa continuamente en esta tarea y se expone al ridículo (cf. SCHÜTTPELZ 1999). En muchas de las narraciones se transforma en el coyote, que, como el antiguo Hermes europeo, con astucia y subversión, tiene que cuidar del mundo sin rehuir las mentiras y los robos. Es un "símbolo de resistencia y supervivencia", "héroe cultural y bufón" al mismo tiempo (BABCOCK y COX 1993, 288s.) e, inspirado por Donna HARAWAY, le dio el nombre a una serie de libros feministas.

"Los dioses se ríen, Dios no" (TÜRCKE 2002, 774); quien ríe también puede convertirse en objeto de risa. Como los chamanes de los indios, los dioses griegos, que perseguían sus propios intereses humanos bajo una forma diferente en este mundo, eran objeto de temor y veneración. Lejos de las formas armoniosas en las que una tradición idealizadora las ha colocado en el museo, las imágenes de culto en el templo podrían "colgarse de manera espantosa" o "mancharse de sangre" en ciertas festividades (HEINRICH 1970/1986, 42). Se reían desde una "distancia aristocrática" (53) de los que allí abajo se rompían la cabeza frente a Troya; un escalón más abajo, los "reyes del ganado menor y del ganado en la época de la civilización minoica-egea", al mismo tiempo "altiva" y "graciosamente" (93) se reían de sus súbditos.

Del griego "κῶμος", del que se cree que deriva el término "comedia", proviene, en primer lugar, el "regreso triunfal al hogar" preparado para los ganadores de los Juegos Olímpicos (THOMSON [1941] 1979, 175); luego, toda procesión triunfal con la que un competidor exitoso es premiado y que tuvo su modelo en la "exuberante procesión" perteneciente a la fiesta de Dionisio en la que, según la costumbre ancestral, "conciudadanos impopulares" (cf. 1964-1975, entrada "Komödie") también se convirtieron en objeto de burla. El "certamen de carros y de cantos" ("Las grullas de Íbico", SCHILLER 2006, 208) es la forma en que la cultura festiva gana su función de estabilizar a la comunidad. En el ático siglo V a. C., la tragedia y la comedia formaban una unidad: los tres dramaturgos que participaban en el concurso (*agon*) tenían que poner en escena un conjunto formado por tres tragedias y un drama satírico. En su procesamiento del desastre de Atenas en 404 a. C., PLATÓN, por otro lado, explica lo c. como un mal que se opone a lo "virtuoso" (PLATÓN 1999, 816d-e). Este juicio tendrá un impacto durante siglos. Con lo c. –que, alejado del contexto de gravedad de la tragedia, cruza la línea hacia lo meramente ridículo–, no se puede hacer ningún Estado autoritario.

3. Es un lugar común del saber léxico que las formas de manifestación de lo c. difícilmente pueden delimitarse con precisión unas de otras. Pero esta dificultad surge de una formación conceptual que aleja a lo c. de su conexión con lo trágico y, por lo tanto, pierde la dialéctica de lo c. y lo serio.

3.1 La indiscutible vigencia de las circunstancias mundiales cristianas elimina cualquier "recelo ante lo cotidiano, bajo y cómico dentro de lo serio y trágico" (AUERBACH 1933a, 27); una y otra vez es una nueva escenificación de la encarnación de Dios, que asume la 'forma de un siervo' y así encarna lo sublime y lo bajo, lo dominante y lo dominado por igual, invocando una sucesión.

La "mezcla de estilos" medieval se opone a la "separación de estilos" moderna, que sigue la antigua doctrina de los tres niveles de estilo: los modos de poesía y de discurso elevado (*gravis*), medio (*mediocris*) y bajo (*humilis*). La gradación de los temas se refleja en la de la expresión. En consecuencia, los géneros y las reglas retóricas tienen una función de filtro. La separación de estilos provoca la de lo alto y lo bajo, lo trágico y lo c. Esta doctrina del género y del estilo se convertirá en propiedad común de todos los teóricos que se refieran a ARISTÓTELES. Personajes y acontecimientos de alto rango quedan bajo la jurisdicción exclusiva de la tragedia, "de la cual la vida cotidiana estaba tan estrictamente excluida que al héroe trágico ni siquiera se le permitía mencionar un pañuelo o preguntar sobre la hora" (AUERBACH 1933b, 145). La comedia –así resume René BRAY el desarrollo– trae personajes de las clases bajas ("*de basse condition*") al escenario y extrae sus acciones de la vida cotidiana (1931, 333); una vida cotidiana, por supuesto, que carece –parafraseando a AUERBACH– de "dignidad", porque la "imitación seria" está reservada únicamente a los objetos asociados con la tragedia. La doctrina del estilo clásico, cuya "reinterpretación de clase" (KÖHLER [1952] 1962, 133) se puede observar

desde el cambio de época del año 1000, es al mismo tiempo una teoría social en la que la desintegración de la comunidad se naturaliza a través de los estamentos y las clases. Con su redescubrimiento humanista, gana una nueva fuerza de atracción y se afirma en Francia, en la forma de la '*doctrine classique*', hasta la Revolución Francesa (cf. Köhler 1966).
Mientras que, en la España de Lope de Vega, la *comedia* aglutina elementos risibles y serios, y apenas hay espacio para que estos últimos sean configurados de forma independiente como "tragedia", en Francia existe un proceso radical de divorcio entre los dos polos de la literatura dramática. La doctrina poética, que defiende enfáticamente la unidad de lugar, tiempo y acción, se convierte en la gramática que contiene las reglas para la producción del código binario. Qué se considera "c.", en qué se diferencia esto de la farsa hacia abajo y de la tragedia hacia arriba es el resultado de una relación de fuerzas cultural que nunca se decide de una vez por todas. Cuando el joven Jean-Baptiste Poquelin interrumpió su trabajo como abogado al poco tiempo para dedicarse finalmente al teatro en 1642, y su padre le retiró todo apoyo, tomó un trabajo con el "*opérateur*" Barry, cuyos elíxires él mismo bebía en espacios públicos para probar su eficacia frente a una multitud asombrada (Adam 1952, 210). Este pobre "devorador de serpientes", que luego se convirtió en Molière, conoce el destino incierto de los hombres del espectáculo cuando logra instalarse en París después de largos años de vagabundeo. Como ningún otro, a partir de entonces se instaló al borde de la farsa y, al hacerlo, convirtió lo c. en un arma que, como alguna vez la pólvora atravesó las fortalezas, ahora perforaba los muros que separaban a los estamentos. El noble es objeto de burla tanto como el burgués que quiere ser noble. A pesar de todos sus éxitos, la infamia de su profesión lo persigue hasta la tumba; solo la autoridad real le asegura su lugar en tierra consagrada. Lo c. practicado por Molière es siempre sospechoso para el lugarteniente de la doctrina clásica, Boileau: Molière es para aquel un "amigo del pueblo" que, en caso de duda, va con el "*bouffon*" (*Art poétique*, canto III). El gobierno de Vichy prohibió la puesta en escena de *Tartufo*; en el aparente santo, el régimen se veía cuestionado a sí mismo (cf. Beauvoir 1960, 528).
3.2 El bufón es el marginal del que se dice que está aliado con el diablo y, al mismo tiempo, la figura central del teatro popular que hace reír a la multitud que lo rodea. Entra en escena en sus cientos de transformaciones, ya sea como soldado romano, sepulturero inglés, el Jean Potage francés, el Hanswurst alemán, el Arlechino italiano o el gracioso, bobo o simple español. "La más discreta figura de la comedia", le hace decir Cervantes a Don Quijote, "es la del bobo, porque no lo ha de ser el que quiere dar a entender que es simple" (2ª parte, cap. 3; 2004, 572). El bufón representa el mundo al revés del carnaval, donde todos se vuelven bufones. Como todos los héroes plebeyos desde Eulenspiegel hasta Schwejk, demuestra "el arte de la supervivencia" (Haug 1973, 69), y logra "lo imposible", "bajar la mirada a los de arriba" (1993, 133). Su "apetito descarado" es una "afrenta a la moralidad de los saciados" (Weimann 1967, 51); su cobardía, un ataque a la ética aristocrática. De ahí los intentos –que no se han detenido desde la Antigüedad, porque han fracasado una y otra vez– de aprovechar la incalculable fuerza productiva de lo c. en la reproducción del orden imperante.
3.3 La idea fija de que la literatura no tiene nada que ver con las condiciones sociales surge en la época burguesa, que se considera atemporal y no quiere que se le recuerde su 'figura servil'. El hecho de que el último "verdadero bufón de la corte de Prusia" fuera un tal Gundling "que fue barón, consejero secreto y presidente de la Academia de Ciencias en la vida civil" (Reich 1903, 828), parece "c.", porque en ella se expresa la ignominiosa subalternidad de los grupos burgueses en la sociedad estamental. "Tragedia burguesa", "*comédie larmoyante*" [comedia lacrimosa] o "*drame sérieux*" [drama serio]: estos términos, mezclas grotescas desde el punto de vista de la doctrina clásica, reivindican la liberación del tercer estamento respecto de la esclavitud de la mera imitación ridícula. La formación de la burguesía como clase, el proceso de emancipación del tercer estado, no se reduce a la liberación del nuevo *homo oeconomicus*, sino que se presenta como un "movimiento para crear una nueva civilización, un nuevo tipo de hombre y de ciudadano" (Gramsci, *Cuad.* 8, § 130, 282). La burguesía solo pudo conquistar el poder político, y retenerlo en forma duradera, una vez que hubo surgido una red de instituciones y formas de trato en la que sus concepciones, actitudes, moral, los elementos de su forma de vida, pudieran desarrollarse y circular. Es esta época la que establece un nuevo concepto de lo c. Solo "con el ropaje de lo c." (Köhler [1984] 2006, 100) el nuevo realismo pudo entrar en la literatura. De ahí el interés del tercer estado por distinguir lo c. de lo ridículo y excluir a este último del escenario, de manera similar a como se prohibió despedazar la carne por impropio en la cocina a partir del siglo XVII (cf. Elias 2012, 204).
La necesidad de fijar la demarcación respecto de lo ridículo en el ámbito de lo c. ya preocupa a Aristóteles, quien define la comedia como "imitación [...], aunque no en toda forma de maldad, sino en la especie de lo feo que es lo risible", sin duda, esto es "una forma de error y fealdad que no causa dolor ni destrucción" (*Poét.*, cap. 5). Aristóteles, como muchos de sus sucesores, se esfuerza por mantener el límite inestable respecto de la risa sin seriedad. Es útil en los "debates" de los espíritus (*Ret.*, 1419b), pero solo cuando el hablante usa el arma del ridículo dosificadamente, como una medicina que, en mayor concentración, actúa como veneno. El Clasicismo francés, que define precisamente lo decente (*bienséance*) como el modo de socialización de la corte y la clase alta urbana, únicamente permite que lo c. sea

considerado como algo que solo hace reír a los "sabios y virtuosos" (La Bruyère 1688/1951, 6). Lo ridículo tiene lugar cuando el arriba y el abajo sociales son colocados a distancias fijas entre sí; una desviación de la norma que se determina con un estándar certero.

Lessing insiste en que la comedia "quiere corregir a través de la risa", pero "no a través de la burla" (*DH*, 227). Lo c. debería ayudar a notar lo ridículo aun "en las arrugas de la ceremoniosa gravedad" (ibíd.). "Incluso el talento para bromear debe ser serio: porque las bromas son las plantas más delicadas de la cultura humana", comentó Herder (1800/1967, 157). La demarcación respecto de lo ridículo refleja los esfuerzos del movimiento teatral burgués por abrirse camino fuera de la vecindad de los hombres del espectáculo que realizan sus artes en las ferias y lugares públicos. En 1784, cuando Schiller recomendaba al escenario como una "institución moral", todavía estaba muy extendida la acepción amplia de comedia, que incluía "comedias, tragedias, procesiones del Viernes Santo, obras de milagros" y el personal asociado de malabaristas, equilibristas, titiriteros y actores (Graf 1992, 2). Johann Georg Sulzer resume el nuevo término: "La regla básica que el poeta cómico debe tener siempre presente no es aquella según la cual Aristófanes solo parece haberse orientado: mofa y menosprecio inducido y carcajada; sino esto: pinta costumbres y dibuja personajes que sean interesantes para personas que piensan y sienten" (1771, 214). La delimitación respecto de la carcajada, a la que se reduce polémicamente la obra de uno de los más grandes poetas de la comedia antigua, está al servicio del tercer estado naciente, que quiere ser tomado en serio.

Hegel puede poner manos a la obra con más tranquilidad: aunque "todo contraste entre lo esencial y su apariencia, entre el fin y los medios" podría volverse ridículo, lo c., en cambio, incluye una sublimidad "muy por encima de la propia contradicción de uno"; una "subjetividad que, cierta de sí misma, puede soportar la disolución de sus fines y realizaciones" (*LSE*, 859s.). En la misma línea, Jean Paul ve lo ridículo como el "enemigo hereditario de lo *sublime*" (*Vorschule*, [1804] 1990, VI, § 26). Solo que la yuxtaposición de alto y bajo no desata la risa, porque lo c. no reside "en el objeto [...] sino en el sujeto", que percibe el contraste como una inconsistencia: "Por eso vuelan las bolas más pesadas del comercio editorial alemán, que en sí se arrastran malhumoradas y repugnantes, en cuanto aparecen como obras de arte; tan pronto como uno piensa [...] que le fueron destinadas para hacer una broma paródica" (ibíd.). De ahí que la incongruencia entre la pretensión alta y el resultado ínfimo –a partir de la cual Horacio define el efecto cómico ("Parirán los montes, nacerá un ratón irrisorio"; *De arte poética*, V, v. 139; Horacio 7)–, entre la norma imperante y la desviación, pueda asumir la forma de un conflicto cómico; según Hans Robert Jauss, debe entrar en juego una transgresión de las normas por la cual "el afectado no puede responder"; una comicidad de "contrasentidos" que solo puede sentir "quien, como observador no implicado, puede ver a la luz de qué normas se descubre, en una situación, la comicidad del mundo" (1976, 366). Mientras Odo Marquard se esfuerza por desterrar la "forma manifestación amenazante" de lo ridículo en lo c. domesticado; por separar la ira y la rabia de lo c. y transportar a este último al "exilio de la jovialidad" (1976, 133), Wolfgang Heise cree que esto sugiere utilizar a lo c. como un *medium* de "comprensión social acerca del objeto de la risa", a fin de abarcarlo "dentro del horizonte de su negatividad y debilidad, su susceptibilidad para ser transformado y derrotado" (1964, 811).

La necesidad de "distinguir entre [...] la insubordinación de lo ridículo y el poder depurado de lo c." (Jauss 1976, 364) también define el intento de Friedrich Georg Jünger de no reducir lo c. al humor, que propaga un sonriente estar de acuerdo; ni a la sátira, cuya "intención de ridiculizar al oponente a menudo se funde con la voluntad de destruirlo" (1936/1948, 124). Sin duda, según él, esta comicidad puede ser reconocida por un espíritu "bien educado", delimitada respecto del "odio a lo bello" que es "profundo y no puede erradicarse de toda plebe" (79). El texto, publicado en 1936, documenta que lo c. podía ser utilizado en buena medida como espacio de articulación en el antinazismo aristocráticamente inofensivo.

Cuando se trata de "*subvertir todas las relaciones* en las cuales el hombre es un ser envilecido, humillado, abandonado, despreciado" (Marx, *CFEH*, 15), el mejor argumento por sí solo suele tener un efecto modesto. La broma tiene que ayudar donde el "hacha afilada de la razón" no es suficiente (Benjamin, *LP*, 460). En el enfrentamiento de Marx con Bruno Bauer y Max Stirner, el contraste entre lo sagrado y lo profano se convierte en la fuente de la que surge en abundancia lo c. Se está librando una "guerra santa", no por cosas terrenales como la "enfermedad de la papa" o los "ferrocarriles", sino por los "intereses más sagrados del espíritu"; Tiene lugar un "Concilio de los Padres de la Iglesia" –en Leipzig, donde aparecieron los escritos de "San Bruno" y "San Max"– que inmediatamente se convierte en una reunión de la "Santa Inquisición", ante la cual el "hereje Feuerbach" debe asumir responsabilidad (MEW 3/78s.; *IA*, 91ss.). Comparados con los horrores de la Inquisición, los de "San Bruno" parecen cómicos, porque él solo tiene que mostrar la "copia mejorada y aumentada" (81; 97ss.) de un artículo ya publicado, en el que comandaba un aparato represivo que incluía una cámara de tortura y ejecución pública.

Según Gramsci, no es la "ironía" lo que caracteriza, "en el caso de la acción histórico-política, el elemento estilístico adecuado, la actitud característica del desapego-comprensión", sino el "sarcasmo apasionado", que encuentra la "máxima expresión" en Marx y Engels (*Cuad.* 6, § 5, 193). Este "sarcasmo progresivo" (2206) marca no menos la principal obra científica de Marx;

también es agradable de leer porque lo c. lleva una existencia móvil que cruza fácilmente las fronteras entre los géneros literarios. "La 'última hora' de Senior" está escrito en el estilo de una novela corta, que interrumpe la trama principal –el análisis de la producción de plusvalía absoluta– y, por lo tanto, promueve la comprensión de los mecanismos de la lucha de clases ideológica. "Una apacible mañana del año 1836, Nassau William Senior, famoso por su sapiencia económica y su pulcro estilo, y en cierto sentido el Clauren entre los economistas ingleses, fue convocado de Oxford a Manchester para aprender allí economía política en vez de enseñarla desde su cátedra oxoniense" (MEW 23, 237s.; *C*, I/1, 269). Cuando llega a las fábricas, el "Señor Profesor" –el modo de tratamiento se repite varias veces– aprende a representar los intereses de los dueños de las fábricas en el ámbito de su ciencia: él demuestra que acortar la jornada laboral privaría a los propietarios de su "ganancia neta", porque esta se concentra exactamente en la hora que se perdería si se accediera al pedido de los trabajadores. Al final, Marx se dirige directamente a los propietarios de las fábricas: "Su pérdida no os costará la 'ganancia neta', ni su 'pureza de alma' a los niños de uno y otro sexo a los que utilizáis" (241; 274). Esto último estaba inspirado en el Sr. Ure, quien había declarado que las personas menores de 18 años deberían permanecer durante doce horas en el "aire cálido y puro de la sala de la fábrica"; de lo contrario, deberían ser liberadas "una 'hora' antes al desmoronado y frívolo mundo exterior" donde inevitablemente sufrirían daños en la "salvación de sus almas" (MEW 23, 241, n. 32a; 274, n. 32). "En tiempos muy remotos había, por un lado, una élite diligente y, por el otro, una pandilla de vagos y holgazanes. Ocurrió así que los primeros acumularon riqueza y los últimos terminaron por no tener nada que vender excepto su pellejo. Y de este pecado original arranca la pobreza de la gran masa (que aún hoy, pese a todo su trabajo, no tiene nada que vender salvo sus propias personas)" (MEW 23, 741; *C*, I/3, 891s.) La leyenda se enfrenta al horror del acto de nacimiento real del capital, que nace "chorreando sangre y lodo" (788; 950).

Si tienes algo de que reírte, eso depende del lado del antagonismo en el que te encuentres. El conflicto entre capital y trabajo es una "farsa" en la que los trabajadores no tienen nada de que reírse (cf., por ejemplo, MEW 23, 313, n. 184; *C*, I/3, 357, n. 184; asimismo, 520; I/2, 600, n. 321). El 3 de diciembre de 1851, un día después del golpe de Estado de Luis Bonaparte, Engels le escribió a Marx: "La historia de Francia ha entrado en el estadio de la comicidad más jovial. ¿Es posible pensar algo más jovial que este travestismo del 18 brumario realizado por el hombre más insignificante del mundo, sin resistencia alguna, en medio de la paz, con soldados descontentos? [...] Si uno se hubiera atormentado durante todo un año, no habría podido inventar una comedia mejor. [...] Y realmente parece como si el viejo Hegel en su tumba condujera la historia como un espíritu del mundo, y con la mayor escrupulosidad hiciera que todo se dejara devanar dos veces, una vez como una gran tragedia y la segunda como una pésima farsa" (MEW 27, 379-381; cf. Hegel *HW* 12, 380). Bonaparte, según Marx, ve "la vida histórica de los pueblos [...] como una comedia en el sentido más ordinario, como una comedia, en donde los grandes disfraces, expresiones y posturas sirven solo de máscara a los canallas más mezquinos [...]. Cuando primeramente él había eliminado a su solemne adversario, cual él mismo toma en serio su rol imperial y cree representar al verdadero Napoleón con su máscara napoleónica, el verdadero Napoleón es víctima de su propia representación del mundo, el payaso serio que ya no toma la historia universal como una comedia, sino su comedia como historia universal" (MEW 8, 161; *18b*, 97s.). La dialéctica de lo c. y lo serio prevalece en la medida en que el golpe de Estado fue "técnicamente exitoso" pero "políticamente fracasado" (Agulhon 1973, 64).

La comparación aparece ya antes en Marx en referencia al atraso político de Alemania, que "ha participado de las restauraciones de los pueblos modernos sin haber compartido sus revoluciones" (MEW 1, 379; *CFEH*, 9). Si el *ancien régime* "concluyó su *tragedia*" entre los pueblos modernos porque, "como orden social existente, luchaba con un mundo que se venía formando" (381; 11), entonces el "actual régimen alemán [...] un anacronismo, [...] es ahora, más bien, el *comediante* de un orden social cuyos *verdaderos héroes* están muertos" (382; 11). Entonces, ¿es lo c. una expresión involuntaria de lo viejo que no quiere perecer? "La historia es radical y atraviesa muchas fases cuando sepulta a una forma vieja. La última fase de una forma histórica es su *comedia*." ¿Por qué? "Para que el género humano pueda separarse *alegremente* de su pasado. Esta alegre tarea histórica es la que nosotros reivindicamos a los poderes políticos de Alemania." (ibíd.; ibíd.). Lo c. al servicio de la despedida no contradice a lo c. como fuerza productiva de lo nuevo. Lo jovial, relajado, es el requisito previo para atreverse a un nuevo comienzo. Por lo tanto, quien quiera aprender a luchar primero tiene que sentarse cómodamente, porque ¿por qué debería luchar "si uno no aspira al goce"? (Brecht, *GW* 12, 576). Mientras en Freud la infancia se presenta como la época irrecuperable, "una época, en que no conocíamos lo cómico, no éramos capaces del chiste y no necesitábamos del humor para sentirnos felices en la vida" (*FOC* I, 937), juega para Marx un papel como "un elemento y una mediación del movimiento de progreso social [...] que hace aparecer a la figura trágica como cómica" (Heise 1964, 812s.).

5. "¡Honorable asamblea! Me alegro inmensamente de que Usted, como Usted, si a Usted alguien le, por así decirlo, por ejemplo, o que Usted lo hubiera sabido, de lo contrario sin directamente, o mejor dicho hasta qué punto [...]" dijo Karl Valentin en su "apolítico"

discurso *non-sense* durante la Primera Guerra Mundial (1916/1992, 45), en el que denuncia la bancarrota de la política, como más tarde el teatro del absurdo denunciará la del lenguaje. Este, "el más grande de los comediantes alemanes" (Brecht 1927, *GA* 21, 207), es un artista que da vueltas el lenguaje de un lado a otro hasta que "el último sentido irreflexivo es expulsado del discurso" (Bachmaier y Wöhrle 1992, 305). Su comedia se convierte en una "gramática universal para descubrir lo que podemos y lo que no podemos pensar, saber y decir" (304). Así como el entendimiento sufre los "chichones" que "se ha hecho al chocar con los límites del lenguaje" (Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, 2009, 263, § 119), los héroes de Valentin arremeten contra los trucos de los objetos tratando de alcanzarlos con un lenguaje y un pensamiento ingeniosos. El pez que cayó al piso "porque tenemos un piso en la habitación donde está el acuario" no se puede recoger sin más. "Sí, si estuviera hecho de hierro, entonces habría usado un imán", pero "la naturaleza lo ha arreglado tan bien que los peces no están hechos de hierro; de lo contrario no podrían nadar, en primer lugar, y, en segundo lugar, de ser así, no podrías comerlos" (1916/1992, 14). Por supuesto, nunca se hubiera comido el pescado que estaba arrojado en el suelo, etc. Como Don Quijote, con el que Valentin no solo comparte un cuerpo alto y delgado, lucha por aquellos que, en su opinión, necesitan su asistencia, si consigue ayuda, pero normalmente recibe moretones, es difícil descifrar el resultado de la pelea incluso con los héroes de Valentin. Se dice que Samuel Beckett se rio "mucho y con suma tristeza" en una representación de 1937 (cf. Schulte 1968, 176). Incluso un obsequio, como las inesperadas entradas para asistir al teatro que trae la vecina, se convierten en fuente de catástrofes en las que se revela que aquí no actúan "impulsores, sino impulsados" (Hauff 1976, 267). Axel Hauff atribuye la "comedia trágica" de Valentin a la situación ambivalente de sus héroes. Son "personajes siempre rebeldes", los "de la transición de una formación socioeconómica a otra, en la que […] lo viejo ya no es y lo nuevo todavía no" (301).

Cuando en 1939 se impuso una prohibición contra el Cabaret Berlinés de Cómicos [*Berliner Kabarett der Komiker*] ("Kadeko"), donde Valentin y Liesl Karlstadt habían celebrado grandes éxitos en la década de 1920, y se prohibió la actuación de los cabaretistas en cuestión, Valentin escribió una carta en la que exigía la reintroducción de la censura. En el pasado, los "grandes humoristas [...] habrían llevado a escena todos los acontecimientos actuales, incluidos los de carácter político [...] de manera eficaz"; "pero *no* antes de que fueran censurados" (1991, 134). En resumen, donde hay censura, el comediante está en terreno seguro: la arbitrariedad de las autoridades nazis difícilmente podría denunciarse con mayor eficacia. Cuando todo lo político recae en última instancia bajo la responsabilidad del "Führer", que no tiene por qué justificar su intervención, el gesto de ingenuidad política se convierte en la "piel de zorro" recomendada por el jesuita español Baltasar Gracián para quienes "no pueden vestirse la piel de león" (1647/1997, v. 220).

Bertolt Brecht –quien debe de haber conocido a Valentin en la *Oktoberfest* de Múnich en 1919, tocó el clarinete durante un tiempo en la pequeña orquesta del cómico e hizo con él una película, una "acumulación de bromas grotescas" (Mittenzwei 1989, 135)– veía en él a "una de las figuras espirituales de mayor influencia de la época" (*GA* 21, 101), un "intérprete de primerísimo formato" (102), "de una comicidad interior muy seca en la que se puede fumar y beber y se es sacudido por una risa interior que no tiene nada de benévolo" (101). Cuando se le preguntó por qué usaba anteojos sin vidrios, Valentin dijo que era mejor que nada. Con esta respuesta, "el único fenómeno revolucionario en el teatro de hoy" desencadenó una "risa frenética y duradera" en Brecht, a diferencia de la "resonante" que despertó en él la opinión de Thomas Mann "de que la diferencia entre su generación y la mía no es tan grande" (*GA* 21, 207). No obra aquí ningún "'humor' sentimental alemán" que provenga de "distancia, reserva y resignación" (Mayer 1947, 311); tampoco uno que tenga como objetivo la reconciliación, como ha sido el caso en Inglaterra desde el siglo XVIII con respecto a la "igualación e integración entre los estratos superiores de la sociedad" (Schwind 2001, 347). La risa de Valentin, que no tiene "nada de particularmente benévolo", está en línea con la crítica de Brecht a la empatía; crítica que funda su nueva dramaturgia. Tiene la profundidad que el arte, según Adorno, solo tiene cuando "mediante la reconciliación que su ley formal les prepara, resalta la irreconciliabilidad real de las contradicciones" (*NSL*, 581).

Así como los héroes de Valentin se encuentran en una situación de transición, el "valeroso soldado Schwejk" de Jaroslav Hašek, cuya "técnica de decir sí evitando la agitación política directa" muestra al mismo tiempo el "poder superior […] del dominio en declive y la inmadurez de los elementos de una nueva sociedad" (Haug 1973, 69). "Viva el emperador Francisco José I, caballeros", gritó Schwejk al entrar en la habitación donde se controlaría su estado mental. Este comportamiento fue suficiente para que la comisión calificara a Schwejk de "idiota manifiesto" (Hašek 1980, 34s.), prueba contundente de que los representantes del aparato habían perdido toda fe en el orden que él representaba. Si en la guerra la prisión y el ejército son los lugares "donde el Estado saca a los particulares de los caparazones de su intimidad y los obliga a unirse" (Haug 1973, 160), en consecuencia, queda aniquilada toda singularidad de la "persona privada aislada" que la palabra griega "idiota" designa originalmente; la máscara de idiotez que se pone Schwejk se vuelve funcional. Solo en ella se puede evitar la resistencia que amenaza la vida y que insiste en la individualidad. Sus interminables historias

dicen: "En tu singularidad no eres ni el único ni algo especial; aquella se ha vuelto insostenible y no vas a sobrevivir en ella". (62) Las catástrofes en las que suelen terminar las historias "casi siempre exponen lo que se ha arruinado [...] a la carcajada"; ayudan al individuo a "deshacerse riendo de sus caracteres privados" (63), aunque no esté a la vista una "nueva figura positiva" (66). La resistencia de Schwejk se consuma en la forma de su opuesto: el estar de acuerdo. "Es obediente, pero su obediencia aniquila la orden" (68). Lo c. no solo está contenido en la incongruencia de la persona pública y la existencia pequeñoburguesa privada –como en la historia de los dos Fernandos contada al principio, sobre los cuales "no hay daño", con la que Schwejk reacciona a la noticia del asesinato del archiduque–; las propias circunstancias se han vuelto "cómicas", es decir, se han vuelto frágiles e insostenibles y exigen un nuevo fundamento.

6. Karl Kraus quería la práctica del "comunismo" para el diablo ya en 1920 pero, continúa: "Dios nos lo conserve como amenaza constante sobre las cabezas de quienes tienen bienes […]. Dios nos conserve siempre el comunismo, para que, ante él, aquella chusma no se vuelva más desvergonzada todavía, para que la sociedad de los únicos autorizados a disfrutar [...] al menos vaya a dormirse atenazada por una pesadilla. Para que pierdan al menos el deseo de predicar moral a sus víctimas y aun de hacer chistes sobre ellas" (cit. por Benjamin 2010, 375) "¡30 años de la RDA – 30 años del circo estatal!" fue el titular de un periódico de Berlín Oriental en 1979 (De Wroblewsky 1990, 21). Las autoridades que pierden el contacto con el pueblo no tienen que preocuparse por las burlas. El poder estatal socialista tenía una relación escindida con lo c. Por un lado, fue convertido unilateralmente en un "arma de progreso" (Borew 1960, 10), mientras que, por otra parte, Heise tuvo que enfrentar la acusación de que tratar con lo c. era inapropiado para la seriedad de la época. "Esto solo tendría validez si lo c. no se pudiera sostener en la edad de los espejos." Clement De Wroblewsky, un conocido payaso y comediante que dejó la RDA en 1984, ha estado coleccionando chistes durante años. Estos son "malévolos, duros, despiadados, sobrios, sin ilusión ni obsesión", pero tampoco son "anticomunistas": "Porque el comunismo, esa alta aspiración, en su discrepancia con la realidad, se apartó demasiado rápido de ese ideal, de ese *ethos* por el que había que medir la realidad." (1990, 51) En el muro que se había vuelto poroso y había perdido su horror, todo un pueblo finalmente vitoreaba. Un tiempo sin ingenio, en cambio, es aquel en el que la dialéctica de lo serio y lo c. gira en el vacío porque se han perdido los estándares con los que la comunidad ideal y la real deberían poder medirse entre sí.

"Si sirve para establecer la verdad", observó el imputado Fritz Teufel a instancias del juez que presidía el tribunal y se puso de pie. Lo que fue castigado en la sala de audiencias de Berlín Occidental –el puesto de avanzada del 'mundo libre' hasta 1989– como una infracción contra las buenas costumbres, fue permitido, e incluso deseado, en la carpa de cerveza o en el carnaval; el respeto que exige la institución no queda aún suspendido por la falta de respeto; la posición singular del representante de la comunidad se ve reforzada por el hecho de que se lo lleva como una caricatura en el desfile. Pero con el esfuerzo de la fantasía que exige la negación, crece también la confianza en que sería posible un orden diferente. "Necesitamos más comediantes que no le tengan miedo a la verdad" dijo el comediante Eckart von Hirschhausen (*Tagesspiegel*, 2/11/2008, 6). De cara a la verdad, que es incómoda porque, aplicada prácticamente, exige la transformación de circunstancias, lo c. enfatiza riendo la seriedad de la situación.

Bibliografía: A. Adam, *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle*, vol. 3, París 1952; M. Agulhon, *1848 ou l'apprentissage de la république*, París 1973; E. Auerbach, *Das französische Publikum des 17. Jahrhunderts*, Múnich 1933a; –, "Romantik und Realismus", en: *Neue Jahrbuch für Wissenschaft und Jugendbildung*, año 9, (1933b), fasc. 2, 143-153; B. Babcock y J. Cox, "Die indianische Trickstergestalt", en: *C. Cockburn, Blockierte Frauenwege. Wie Männer Gleichheit in Institutionen und Betrieben verweigern*, Hamburgo 1993, 287-298; H. Bachmaier y D. Wöhrle, "Nachwort", en*: K. Valentin, Sämtliche Werke* 1, Múnich 1992, 293-308; Th. Barfuss, "Ironie", HKWM 6/II, 2004, 1517-1531; S. de Beauvoir, *La force de'âge*, París 1960; W. Benjamin, "Karl Kraus", en: *Obras. Libro II*, vol. 1. Trad. de J. Navarro Pérez. Madrid 2010, 341-376; –, "La menospreciada virilidad de Hitler", en: *Materiales para un autorretrato*. Trad. de M. Burello. Buenos Aires 2017, 163-164; J. Borew, *Über das Komische*. Trad. del ruso de. H. Plavius, Berlín Or. 1960; R. Bray, *La formation de la doctrine classique en France* (1931), París, s/d; J. de La Bruyère, "Discours sur Théophraste" [1688], en *Œuvres complètes*, ed. de J. Benda, París 1951, 3-18; A. Castro, *El pensamiento de Cervantes* [1925], ed. aumentada de J. Rodríguez-Puértolas, Barcelona/Madrid 1972; M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. ed. y notas de F. Rico. Madrid 2004; P. Clastres, *Staatsfeinde. Studien zur politischen Anthropologie*. Trad. del fr. de E. Moldenhauer, Frankfurt/M 1976; *Der kleine Pauly. Lexikon der Antike*, ed. de K.Ziegler y W.Sontheimer, 5 vols., Stuttgart 1964-1975; F. Dürrenmatt, *La visita de la vieja dama* [1955]. Trad. de J. J. del Solar. Barcelona 1999; N. Elias, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogéneticas y psicogenéticas* [1936]. Trad. de R. García Cotarelo. México 2012; B. Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia [1647]*, ed. crítica de E. Blanco, Madrid 1997; R. Graf, *Das Theater im Literaturstaat. Literarisches Theater auf dem Weg zur Bildungsmacht*, Tubinga 1992; J. Hašek, *Las aventuras del buen soldado Schwejk*. 2 vols. Trad. de J. Lada. Barcelona 1980; A. Hauff, "Die einverständigen Katastrophen des Karl Valentin", en: *Vom Faustus*…, 1976, 244-310; W. F. Haug, "Das umwerfende Einverständnis des braven Soldaten Schwejk", en: –, *Bestimmte Negation*, Frankfurt/M 1973, 7-69; –, "Die Einübung bürgerlicher Verkehrsformen bei Eulenspiegel", en: *Vom Faustus*…, 1976, 4-27; –, *Elemente einer Theorie des Ideologischen*, Hamburgo 1993; K. Heinrich, V*ersuch über die Schwierigkeit nein zu sagen* (1964), Frankfurt/M/Basilea 2002; –, *Dahlemer Vorlesun-*

gen, vol. 2 [1970], ed. de W. Albrecht *et al.*, Basilea/Frankfurt/M 1986; W. HEISE, “Hegel und das Komische”, en: *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur* n° 16, (1964), fasc. 6, 811-830; J. G. HERDER, *Kalligone. Von Kunst und Kunstrichterei* [1800], ed. de B. Suphan, Hildesheim 1967; HORACIO, *Arte Poética.* Introd., trad. y notas de T. Herrera Zapién. México 1984; H. R. JAUSS, “Zum Problem der Grenzziehung zwischen dem Lächerlichen und dem Komischen”, en: *Preisendanz y Warning* 1976, 361-372; JEAN PAUL, *Vorschule der Ästhetik, nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zei*t [1804], ed. de W. Henckmann, Meiner/Hamburgo 1990; F. G. JÜNGER, *Über das Komische* [1936], Frankfurt/M 1948; E. KÖHLER, “Zum ‘trobar clus’ der Trobadors” [1952], en: –, *Trobadorlyrik und höfischer Roman*, Berlín Or. 1962, 133-152; –, “Über die Möglichkeiten historisch-soziologischer Interpretation”, en: –, *Esprit und arkadische Freiheit*, Frankfurt/M/Bonn 1966, 83-103; –, *Aufklärung* I [1984], ed. de H. Krauss y D. Rieger, 2ª ed., Friburgo 2006 (www.freidok.uni-freiburg.de); O. MARQUARD, “Exile der Heiterkeit”, en: *Preisendanz y Warning* 1976, 133-151; H. MAYER, *Georg Büchner und seine Zeit*, Berlín [1947]; W. MITTENZWEI, *Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln*, 2 vols., Berlín Or./Weimar 1989; PLATÓN, *Diálogos IX. Leyes* (libros VII-XII). Trad. de F. Lisi. Madrid 1999; W. PREISENDANZ y R. WARNING (eds.), *Das Komische*, Múnich 1976; H. REICH, Der Mimus, 2 vols., Berlín 1903; N. SALOMON, *Recherches sur le thème paysan dans la “Comedia” au temps de Lope de Vega*, Bordeaux 1965; F. SCHILLER, “Las grullas de Íbico”. Trad. de M. Salinas. En: R. Rohland de Langbehn, M.Vedda y M. Burello (eds.), *Anuario Argentino de Germanística. Homenaje a Friedrich Schiller a los doscientos años de su muerte*. Buenos Aires 2006, 208-213; K. SCHOELL, *Das komische Theater des französischen Mittelalters*, Múnich 1975; E. SCHÜTTPELZ, “Wak’djunk’aga 1900/1915. Der Trickster der Winnebago ‘out among the whites’”, en: *kea. Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 10 (1999) fasc. 12, 161-192; M. SCHULTE, *Karl Valentin in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek 1968; K. SCHWIND, “Komisch”, en: *ÄG*, vol. 3, 2001, 332-384; J. G. SULZER, “Comödie”, en: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, vol. 1, Leipzig 1771, 213-223; G. THOMSON, *Aischylos und Athen* [1941]. Trad. del ingl. de H.-G. Heidenreich, Berlín Or. 1979; Ch. TÜRCKE, “Götter lachen, Gott nicht”, en: *Merkur*, 56 (2002), fasc. 9/10, 774-778; K. VALENTIN, *Briefe*, ed. de G. Gönner, Múnich 1991; –, “Das Aquarium” [1916], en: *Sämtliche Werke* 1, ed. de H. Bachmaier y D. Wöhrle, Múnich 1992, 13-15; –, “Unpolitische Rede” [1916], en: ibíd., 45ss.; “Vom Faustus bis Karl Valentin. Der Bürger in Geschichte und Literatur”, *Argument*, n° extraord. 3, Berlín Occ. 1976; R. WEIMANN, *Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters*, Berlín Occ. 1967; L. WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus. Investigaciones filosóficas. Sobre la certeza*. Estudio introd. de I. Reguera. Trad. de J. Muñoz Veiga, A. García Suárez, J. L. Prades y V. Raga. Madrid 2009; C. de WROBLEWSKY, *Wo wir sind ist vorn. Der politische Witz in der DDR*, Hamburgo 1990.

PETER JEHLE

Trad. de Pablo Pulgar Moya

➾ Bonapartismo, Broma, Caricatura, Carnaval, Conformismo, Cultura, Dialéctica, Dignidad, Dios, Distanciamiento, Dominación, Empatía, Inquisición, Ironía, Liberación, Literatura, Moral, Plusvalor, Realismo, Relaciones literarias, Revolución Francesa, Risa, Sátira, Subalternidad, Sujeto, Teatro, Verdad.

Crítica literaria

Al.: Literaturkritik.
Ár.: naqd al-'adabī.
Ch.: wénxué pīpíng 文学 批评.
F.: critique littéraire.
I.: literary criticism.
R.: literaturnaja kritika.

Antes de toda especialización profesional, la c.l. es una praxis de las lectoras y los lectores. Quien lee critica en la medida en que el libro es 'devorado' o hecho a un lado, se dirigen cartas a la editorial o se esparcen opiniones en Internet. Lo que se lee es siempre algo determinado, que puede aumentar la necedad, fomentar la adaptación o, por el contrario, incitar a la ira y aguzar la conciencia. La lectura y la crítica tienen una función formadora de grupo. No hay una praxis revolucionaria que no sea también 'literaria', ejercida a través del volante, los periódicos, las revistas o el libro. Cuando se apiña un número tan inmenso de objetos, la atención debe retirarse de unos y dirigirse a otros. "Cualesquiera sean las cosas que se me echen en cara", afirma Reich-Ranicki, "el displacer de decir 'sí' o 'no' probablemente no sea una de ellas" (1999, 436).
El crítico es, dice Benjamin, "un estratega en el combate literario" (*GS* IV.1, 108; *DU*, 45). Como para otras mercancías, para la mercancía literaria también es válido que recién con posterioridad se puede saber si encontrará compradores. Desde que productores y consumidores ya no están ligados entre sí por ningún orden de valores estético y, para encontrarse, están supeditados a la mediación del mercado, el rango de una obra no existe independientemente del forcejeo que tiene lugar en este campo. El modo en que los editores, autores y críticos configuran los antagonismos en los que están colocados no es algo ya establecido. Que un autor le desee la muerte –en lo posible, dolorosa– a su crítico o que le esté sinceramente agradecido muestra que allí hay algo en juego. Una reputación puede ser arruinada, una inversión equivocada puede provocar la quiebra.
No hay ninguna ocupación "seria" con la literatura –observa Reich-Ranicki– que no critique, i. e., diferencie, pruebe, analice, valore, juzgue. Tiene una función que sirve al aseguramiento del valor de uso de la literatura (2008, 16s.). La literatura es tomada aquí como algo tan importante como el pan cotidiano. Así como los consumidores deben ser protegidos o, al menos, advertidos acerca de peligros por medio de una instancia que asegure la calidad de los alimentos, también deben serlo los lectores que toman en sus manos un poema, un relato o una novela. El qué y el cómo de la lectura se deciden por medio de la pregunta fundamental, formulada por Gramsci, por si se desea ser "guía de sí mismos" o aceptar "desde el exterior el sello de la propia personalidad" (*Cuad.* 4, 245s.). Walter Jens, al llamar la atención acerca del hecho de que también los textos de los evangelistas "deben ser tomados en serio en su carácter literario" ([1975] 1979, 33), enriquece su lectura con una comprensión de la allí presente "interacción de realismo y estilización, de realidad brutal y abstracción" (36). Entre los "críticos profesionales", que accionan de forma dependiente de las editoriales y la prensa capitalistas, la "comprensión de la cosa" coexiste con la posición social que hace de ellos "agentes del comercio", "de acuerdo tal vez no con este o aquel producto, pero sí con la esfera en tanto que tal" (Adorno *GS* 10.1, 12; *CCS* I, 10).
El modo de la crítica exigido por la "construcción de lo nuevo" después de 1945 es, para Brecht, el modo "constructivo" (*GA* 23, 138). La oposición entre crítico y público se relativiza si "el público mismo es llevado a producir, descubrir y experimentar espiritualmente" (135). Así como hay un arte del espectáculo, hay un "arte del espectador" (191). ¿Cuál debe ser el aspecto de un arte que produzca y, al mismo tiempo, exija "la capacidad del goce crítico"? (*GA* 22.1, 226). Fue necesario el movimiento de ruptura de 1968 para conferirle validez a esta capacidad también en Occidente. Con la tradición del "juicio artístico celebrado" se termina solo cuando, "para el público, la postura crítica y la del goce *ya no* se disgregan" (Baumgart 1968, 44).
1. Lo que en alemán se escinde desde el siglo XIX en historia de la literatura y c.l., con espacios de competencia diferentes, permanece unido en inglés y francés. La *Historia de la crítica moderna* de René Wellek, compuesta de varios volúmenes, se refiere en igual medida a historiografía literaria, teoría literaria y c.l. El concepto anglosajón de '*criticism*' conserva de este modo el significado que tenía "la crítica en el continente a mediados del siglo XVIII" (Fontius 2001, 486), cuando la comprensión de la literatura no había sido liberada aún de la vieja erudición humanista, ni se había completado la transición hacia una "crítica de los vivos" (463) en sus formas y medios propios.
Cuando Roland Barthes diferencia "dos tipos de crítica" –una "que toma la palabra en los periódicos" y ofrece asesoramiento a los compradores, y otra que se refiere sobre todo a "obras del pasado" ([1959] 2002, 977)–, esto también sucede bajo el término único de "*critique littéraire*". La disputa que se suscitó en los años sesenta en torno a la "nueva crítica" [*nouvelle critique*], no se volvió hacia la c.l. en sentido estricto, sino hacia cuestiones fundamentales del modo de relacionarse con obras literarias del pasado. La crítica de una 'verdad objetiva' que invisibiliza sus determinantes sociales, y que tan solo necesita ser 'exhibida' por representantes institucionalmente legitimados, se tornó en una equiparación de lecturas posibles en la que se disipa todo criterio de relevancia que tenga en cuenta la historicidad de la literatura. El "sentido que se le da a una obra" se convirtió en una "pura cuestión de apreciación" (K. Barck 1975, 173). De la necesidad de saber "*qué hacer*" con los "objetos" del pasado

(Barthes 1972, 9) resultó la virtud deconstructivista de la "imposibilidad de un auténtico entendimiento" (De Man 1990, 87).
1.1 La separación de un componente crítico de la ocupación con la literatura respecto de uno estético-filosófico que tomaba sus criterios de la poética clásica está en relación con la "explosiva expansión de la lectura en la Ilustración" (Naumann y Kliche 1975, 190). Mientras el mundo culto tuvo su centro en el salón aristocrático o de la gran burguesía, no hubo ninguna necesidad de una c.l. especializada. La pregunta por si una obra ejercía influencia era respondida por las mismas personas allí presentes. Recién cuando las relaciones literarias se diferenciaron y los productores y consumidores se encontraron en el mercado, apareció el crítico, que es un "lector de profesión", "representante de los receptores, que se han invisibilizado detrás de las librerías" (185). El hecho de que "entre los grandes ilustrados y la c.l. profesional en vías de formación imperara en lo fundamental un estado de enemistad permanente" (Fontius 1979, 347) encuentra aquí su explicación. Aquellos se aferran a la doctrina estética clásica, que les suministra los parámetros de valor independientemente del público lector; esta se erige en abogada de los lectores. El crítico no es ya "la conciencia del poeta, sino el portavoz del público" (366) –y, con ello, en el lenguaje poco remilgado de Voltaire–, "el examinador de la lengua de los puercos", que verifica "que los animales destinados al mercado no estén enfermos" (Voltaire [1770] 2009, 308). En cuanto es "portavoz del público en general" (Hohendahl 1974, 16), sin embargo, su función va más allá de lo meramente higiénico. La clase burguesa –ya con poder en el mercado, pero sin derechos políticos– articula en el medio de la literatura sus reclamos contra el Estado absolutista y la sociedad estamental. La c.l. se convierte en instancia de un "mundo de lectores" independizado de las autoridades tradicionales que Kant ha definido como destinatario del uso público de la razón; por cierto, tan solo un "docto" y no un miembro de "la mayor parte de la masa, privada de pensamiento" es capaz de hacer un uso tal de ella (2004, 34s.).
1.2 La autonomía de los escritores y lectores está atada al mercado. En la medida en que solo cuenta lo que se puede vender, se contrapone a la censura; a la limitación, ejercida de manera arbitrario-administrativa, de sus posibilidades de expansión. Pero el criterio cuantitativo del beneficio torna indiferente el aspecto cualitativo de las mercancías ofrecidas. La 'gran' literatura es tan bienvenida como la literatura 'basura' siempre y cuando aumente el volumen de ventas. Como la demanda que paga se vuelve decisiva, domina el gusto tosco. Al editor le interesa la crítica en cuanto noticia, y la reseña en cuanto anuncio gratuito en un periódico que a toda prisa le transmite el mensaje al potencial consumidor. Se trata, según los crudos consejos de un editor, de "tener como amigos a los redactores cultos de los periódicos y de conseguir esto por medio de regalos" (Paul August Schrader 1756, cit. en Fontius 1966, 9). Así como el "*bestseller*" conllevó desde un comienzo el descrédito de lo falto de valor estético, la idea de escribir para un periódico cuyas columnas deben ser llenadas regularmente conlleva el "descrédito del trabajo asalariado" (Fontius 1979, 369). Para Schiller, todavía completamente en la línea aristotélica, la "receptividad para la verdadera belleza" ([1795] 1985, 141) solo puede formarse cuando existe una "clase de hombres" que, "sin trabajar, sea activa" (144). A esta clase no le incumben los "aristarcos de oficio" que aquel ve surgir a su alrededor y que "erigen su mezquina personalidad en representante del sentimiento general" (143). Schiller no ve ninguna salida respecto del destino que la división del trabajo, la dominación y el Estado han impuesto sobre la sociedad; destino que es responsable del "inmenso abismo" que se abre entre "la capacidad de comprensión de la muchedumbre" y la "aprobación de la clase culta" ([1791] 1954, 447). Por cierto, el Romanticismo rechaza toda norma de apreciación y condena, participando en esa medida de la conciencia democrática de la Revolución Francesa. Sin embargo, su dedicación a la obra particular, como la que lleva adelante Friedrich Schlegel con el ejemplo del *Wilhelm Meister*, "este libro totalmente nuevo y único, que solo se puede aprender a entender por sí mismo" ([1797-1798] 1954, 584), va acompañada del alejamiento respecto del público. Revistas, clubs, sociedades de lectores, bibliotecas públicas –las instancias que vehiculizan la comunicación literaria en el espacio de la sociedad y que devienen en puntos nodales de la sociedad civil en vías de formación– son para los románticos únicamente los sitios en los que se fabrican "las opiniones de la muchedumbre" y donde hacen su aparición los "desbordes de la ignorancia" junto con "gestos de la crítica" (Tieck [1823] 1954, 794).
2. El hecho de que las relaciones mercancía-dinero hayan alcanzado a la literatura y, de ese modo, hayan ampliado abruptamente el círculo de quienes participan de ella, se presenta a los intelectuales tradicionales desde el punto de vista de un anticapitalismo elitista. Para Schopenhauer, está claro que "nueve décimas partes" de los libros son escritas únicamente para agradar al "incorregible populacho" y "ganar dinero" (2013, 567s.). Sin embargo, en la realidad histórica de una república literaria revolucionada por la imprenta de alta velocidad y la máquina de fabricación de papel, se le dio la posibilidad de actuar a un nuevo tipo de escritor cuyo medio era ante todo el periódico, que se renueva diariamente. Estos "proletarios del trabajo espiritual" (Hohendahl 1974, 42) escribían una noticia principalmente cuando comentaban un libro. El periódico deviene en un medio de circulación del pensamiento que resulta funcional tanto desde el punto de vista del capital como desde el del trabajo. Los intelectuales de la clase trabajadora que Gramsci califica de orgánicos

se desempeñaban también, en su mayor parte, como periodistas. La c.l., en cuanto caso particular de la actividad publicística, adquiere aquí un nuevo papel. Ella contribuye a que una "nueva civilización, incluso oprimida, combatida" alcance su "expresión literaria"; expresión que crea "las condiciones intelectuales y morales para la expresión legislativa y estatal" (*Cuad.* 5, 196).

2.1 Con un artículo a favor de la libertad de prensa comenzó Karl Marx su camino como periodista. El censor es tan solo "un cierto individuo", pero a la prensa "se la convierte en el género" (MEW I, 16; 1982, 161), de modo que alcanza así, en la variedad de sus voces, una forma de objetividad. Ella es el crítico "público"; la censura, el crítico "misterioso" (MEW I, 17; ibíd.). La libertad de prensa es el elixir de vida de la c.l. pues, de hecho, tan solo puede prosperar si es independiente del 'consenso' estatal –tal como se llama en la jerga administrativa a la autorización concedida desde arriba–. Marx practica su propia c.l., ante todo, como crítica del lenguaje "a la que, desde sus primeros días y hasta los últimos, sometió a sus oponentes" (Prawer 1976, 374). Esta se cristaliza, según Prawer, en la oración: "Si esto es lo que se pensaba, debía haberse dicho" (MEW 19, 31; 2012, 674). Qué y cómo se dice algo son tomados en serio como una acción. Las citas que Marx extrae del texto sujeto a discusión son pruebas de cultivo que, colocadas bajo el microscopio del pensamiento crítico y aumentadas para su reconocimiento, revelan la verdadera intención. Así, a la afirmación de las autoridades de que la censura "no debe entorpecer la seria y modesta investigación de la verdad" (MEW I, 5; 1982, 151), la sigue una reflexión que se extiende a lo largo de varias páginas. El hecho de que la "investigación de la verdad" solo sea tolerable bajo la compañía protectora de la "seriedad" y la "modestia" es descifrado por Marx como hipocresía –pues si con "seriedad" se alude a la "seriedad *real*", quedaría revocado "todo el precepto"–, y también como una relación de fuerzas, pues la seriedad y la modestia le cuadran bien "al lego frente al sacerdote" (MEW I, 7; 1982, 153) que, en cuanto representante de la verdad institucionalmente salvaguardada, tiene la sartén por el mango.

2.2 Las contribuciones de Franz Mehring al suplemento cultural de *Neue Zeit*, que tienen el mérito de "haber emprendido una c.l. grande, pública y *sistemática*" (Koch 1959, 65), marcan una "cima de la escritura crítica del cambio de siglo" (Berman 1985, 235). Mehring había sido despedido en 1890 de su cargo de jefe de redacción de la *Volks-Zeitung* berlinesa, un periódico burgués de izquierda, porque había criticado al "sultán de la literatura" (1961, vol. 9, 5), Paul Lindau, en cuanto líder de una "sociedad de prensa y teatro" corrupta (cit. en Höhle 1958, 268). Lindau era, por un lado, el autor firmemente comprometido del Teatro Alemán; por otro, el dramaturgo que dictaminaba sobre las piezas que le entregaban al director y, finalmente, el crítico del *Berliner Tageblatt*, que reseñaba las funciones del mismo teatro. Los sucesos, que le costaron el puesto a Mehring, le enseñaron que "los ideales de la democracia, el humanismo y el progreso ya no pueden ser realizados por la burguesía" (Höhle 1958, 281). Mehring tenía que "poner el énfasis" de su c.l. en la "representación del condicionamiento histórico y de clase de la literatura y el arte" (Koch 1959, 79) si quería expresar lo que otros callaban: que la literatura alemana clásica de Lessing a Goethe fue la forma en la que el movimiento burgués de emancipación articuló sus objetivos contrarios al absolutismo prusiano; que "allí donde el desarrollo literario se toca con los desarrollos económico y político", la comprensión de la c.l. burguesa desaparece "como cortada con un cuchillo" (Mehring [1906] 1961, vol. 9, 8); que una "auténtica crítica" solo puede prosperar "fuera de la prensa comercial, en un movimiento socialista internacional a salvo del chovinismo" (Berman 1985, 238). Mucho antes de la fundación del *Bund Proletarisch-Revolutionärer Schriftseller* [Liga de Escritores Revolucionario-Proletarios] (BPRS) hacia finales de la República de Weimar, Mehring examinó una montaña de libros en busca de la roca basal con contenido socialista, si bien estaba convencido –con Rosa Luxemburg– de que el proletariado no podía "dar a luz ningún arte grande" mientras el "campo de batalla" decisivo fuera el "económico y político" ([1896] 1961, vol. 11, 139).

2.3 En la medida en que Lenin formuló el antieconomicista "programa de lucha por la conciencia de la clase obrera", la mirada hubo de volverse también al "papel de la literatura y su efecto organizado y organizador" (Kliche 1975, 242). Su artículo "La organización del partido y la literatura del partido" fue escrito en un momento de "brusco viraje hacia la organización legal" (*LOC* X, 42), pues los sucesos revolucionarios de 1905 habían puesto un fin al "maldito tiempo [...] del lenguaje a lo Esopo" (39). Podían entonces salir a la luz las contradicciones que estaban ocultas hasta el momento bajo el régimen de la censura, que hacía aparecer todo lo prohibido automáticamente como "literatura de partido". Ahora, dado que el trabajo del Partido Socialdemócrata debe realizarse a la vista de todos, "las editoriales y las distribuidoras, las librerías y salas de lectura, las bibliotecas y otros establecimientos similares" –es decir, la base comunicativa material de la formación de la voluntad socialista– "deben ser controlados por el partido" y, más aún, también los literatos "deben indefectiblemente [...] ser miembros de organizaciones del partido" (ibíd., 49). La salida de la alternativa entre la "censura feudal" y el "cautiverio de las relaciones mercantiles burguesas en el campo de la literatura" (ibíd., 41) se da bajo la forma de una sobrepolitización que daña la autonomía relativa de la literatura y que, por ello, ya conlleva el giro autoritario. En lo sucesivo, se encendieron controversias acerca de cómo habría de configurarse de un modo concreto "un contexto funcional y comunicativo para la literatura

[…] que sea independiente de las relaciones burguesas" (Kliche 1979, 239).
2.4 En *Die Linkskurve*, la revista del BPRS, tuvo lugar, a comienzos de 1932 un debate en torno a la crítica de Lukács a dos novelas de Willi Bredel, a las que les reprochaba "insuficiencia de la configuración" (1968, 299). Los "lectores obreros" a los que Otto Gotsche ha interrogado refutan la crítica, pues "todo ha sido escrito como es en realidad" (1932, 28). La crítica sería la de un "mero literato" que debería primero "escribir cosas mejores" (29). Lo decisivo no es solo la "configuración 'artística'", sino el valor del libro en la lucha de clases (ibíd.). Y para juzgarlo se necesita una crítica "de masas", la crítica "desde el taller, la oficina de sellos y la unidad de vivienda" (30). Esta "estrategia críticoliteraria colectiva", que apunta a la "transformación del lector en crítico", es identificada por Lukács en su réplica como "el punto de vista de la espontaneidad" y, con ello, como uno de los "no pocos restos luxemburguistas en el movimiento obrero alemán" (1932, 31). Así como este no puede prescindir de la dirección del partido, del mismo modo, los trabajadores que leen y, más aún, los que escriben no pueden prescindir de la crítica marxista, […] que lucha por métodos creativos apropiados" (ibíd.). Esta se condensa en el crítico –como en la esfera pública burguesa– en cuanto portador de un conocimiento avanzado. El desarrollo de c.l. marxista a partir de la "ocupación participativa de la literatura contemporánea […] que aquella querría promover a causa de su carácter progresista", tal como afirma Manfred Diersch (1985, 16) con relación a Mehring, se desplaza con Lukács a determinados modos de escritura que crearían un enlace con la herencia burguesa y, así, le asegurarían a la lucha contra el fascismo, supuestamente, la mayor amplitud; pero que, al mismo tiempo –hacia adentro–, le colocan a la escritura el freno de una nueva poética normativa: la del realismo socialista. La discusión por la forma de c.l. apropiada para el socialismo encuentra su continuación en el debate sobre el Expresionismo, en el que Brecht plantea la pregunta por cuál ha de ser el aspecto de un *arte* "para los muchos que son oprimidos por los pocos" y que deben convertirse en el "sujeto de la política" (*GA* 22.1, 407; cf. Cohen 1997, 1176).
3. En la contradicción entre una c.l. que privilegia al crítico individual y la crítica de masas que lo niega, Brecht desplaza la problemática: la clase proletaria debe aprender "el goce crítico" (*GA* 22.1, 226 [posiblem. 1937]).
3.1 "El verdadero goce artístico es imposible sin una postura crítica" (226). La relación entre crítica y goce impide la resolución unilateral del nudo problemático que se da con la c.l.: relativiza la posición del gran crítico y especialista (que puede hallarse tanto del lado de la burguesía como del lado del proletariado) e impide la absolutización en cuanto crítica de masas del público que goza, que puede volverse una presa de la manipulación. En la atmósfera difundida por los "guardianes del templo del arte", aquel crítico se siente como una carpa en el agua turbia del estanque, pues sus juicios tienen la misma "indeterminación crepuscular" que los productos juzgados (Brecht, *GA* 22.2, 676 [posiblem. 1940]). Para la "clase en ascenso", entretanto, "la crítica es algo totalmente elemental, infinitamente productivo, la vida misma" (ibíd.).
3.2 Apenas salido de la escuela, Brecht se convierte en crítico teatral para la revista de Augsburgo del Partido Socialdemócrata Independiente de Alemania (USPD), *Der Volkswille*. El provocador, cuya "actividad predilecta" consiste en "*reír en los pasajes inapropiados*" (*GA* 21, 155, [1926]); o que le aconseja al espectador en la platea que se encienda un cigarro, ya que conoce solo un "único criterio", la "diversión" (174), debe ser diferenciado del crítico de la c.l. burguesa, a la que llama "culinaria" (232), y como cuyo representante critica –por ejemplo– a Alfred Kerr. En lugar de únicamente "expresar opiniones sobre una serie de temas" (172), transformando así la historia de la literatura en un "patio de recreo de los gustos" (402 [1930]), se trata de disolver las obras "acabadas" haciéndolas "inacabadas"; de interpretarlas como respuestas a preguntas y palparlas, así, en busca de las "propuestas de transformación" contenidas en ellas (333). El crítico Brecht obtiene sus criterios desde el punto de vista del productor, del dramaturgo.
3.3 "El teatro épico […] amenaza a la crítica en sus privilegios", afirma Benjamin (*GS* II.1, 527; *Il* III, 25 [1931]). Arroja al crítico del trono, al que ha accedido en virtud de las relaciones de competencia/incompetencia dominantes. El privilegio de la toma de posición se disuelve en la medida en que "el público relajado, que sigue la acción sin apreturas" toma posición (ibíd., 532; *Il* III, 33 [1939]). "El foso que separa a los actores del público como a los muertos de los vivos, ese abismo cuyo silencio acrecienta la nobleza en el drama y cuya resonancia aumenta la embriaguez de la ópera" (539; 40) es allanado, no ya mediante el efecto del hachís de la empatía, que es un modo de la participación que se corresponde con una acción sacra, sino mediante una toma de posición que hace del público una "reunión de interesados" (520; 18). Si, en el teatro tradicional, "el hombre de hoy [deviene en] un fósil que ya no puede distinguir sus propios intereses de los de sus adversarios" (Brecht, *GA* 21, 183), en el teatro épico empieza a "disgregarse esa totalidad falsa y encubridora, el 'público', para hacer sitio […] a las divisiones que corresponden a las condiciones reales" (Benjamin, *GS* II.1, 528; *Il III*, 15; trad. mod.). Para ello, se necesita de una crítica que plantee la pregunta "formadora de grupo": "¿A quién beneficia?" (Brecht, *GA* 21, 334).
3.4 Allí donde se trata de la "construcción de lo nuevo", los críticos son necesarios. No es posible tener lo nuevo sin la "lucha contra lo viejo" (*GA* 23, 138 [posiblem. 1951]). Sin embargo, el crítico debe vencer "la

mala costumbre de su gremio" de emitir juicios, "sobre la base de un conocimiento especial de los códigos de legislación estética, partiendo de la idea de que las obras de arte deben, digamos, ser cutáticas, para luego 'liquidar' obras de arte al llamarlas no-cutáticas. [...] Quien no está dispuesto a aprender, no debería enseñar" (138s.). No es tarea del partido "organizar la producción de poemas": para ganar influencia "*productiva* en lugar de administrativa", "no debe ocuparse del derrotero de la lírica, sino del derrotero de la humanidad" (279). La crítica no debe ser suprimida, sino que debe ser situada correctamente: a fin de impedir su tergiversación en mandato; debe salir de las oficinas de las comisiones e ir al aire libre de una opinión pública polifónica. Autor y editor deben ser responsables del trabajo de redacción; el director artístico, del programa; un jurado compuesto de artistas, de las exposiciones. "Hay que dejarle la crítica a la opinión pública" (253). La lucha de BRECHT por la crítica es una lucha por la construcción de una sociedad civil socialista en la que las publicaciones estatales sean solo un elemento entre otros. Aquí deberían aprender a persuadir, en lugar de paralizar, mediante la administración, el interés en los asuntos públicos. De allí la propuesta de BRECHT, regularmente repetida, de "involucrar" a la Academia de Artes de Alemania, que es un órgano de la sociedad civil, "como perita y consejera en todas las ordenanzas y leyes que atañen al arte" (254). Nunca el aparato partidario fue más "antibrechtiano", sostiene Werner MITTENZWEI, que en la época de las grandes obras dramáticas del autor: "Se veía aquí una pretensión de liderazgo indeseada" (2001, 102).

4. Al igual que BRECHT, también GRAMSCI se dedicó durante un tiempo a la crítica teatral. De él se puede aprender que la c.l., si es ejercida con la perspectiva de esforzarse por salir de la subalternidad, debe tener en cuenta las prácticas culturales en las que se forma el gusto, es decir, una concepción del mundo. Esta cuestión interesa también a José Carlos MARIÁTEGUI, en cuyos *Siete ensayos* (1928), la literatura –junto a la economía, la política y la religión– es uno de los elementos que determinan el proceso de formación del 'nuevo Perú'.

4.1 Si, como dice GRAMSCI, "la solemnidad hinchada, oratoria" y el "vocabulario barroco" se le aparecen al "hombre del pueblo" como la encarnación de lo literario, esto remite a los lugares en donde tiene lugar su formación literaria: no en la lectura y la "meditación íntima e individual", sino en la participación en "manifestaciones de tipo urbano y campesino"; por ejemplo, entierros o juicios, en los que "se graban en la memoria los giros de lenguaje y las palabras solemnes". "Se combate este gusto de dos modos principales: con la crítica despiadada del mismo, y también difundiendo libros de poesía escritos o traducidos en lengua no 'áulica'" (*Cuad.* 5, § 19, 113).

Por eso, la "actividad crítica normal" debe tener "predominantemente un carácter 'cultural'" (*CC.* 6, § 36, 136). Así aprendió GRAMSCI el arte de sacar "agua de las piedras", al preguntarse mientras leía las "novelas de tercer orden" que se llevaba de la biblioteca de la cárcel, qué "sentimientos y puntos de vista están representados en estos librillos para producir tanto placer" (1971, 100). Como las clases subalternas "sufren" la iniciativa de las clases dominantes, su historia es "necesariamente disgregada y episódica" (*Cuad.* 2, § 14, 27). Como "no sospechan siquiera que su historia pueda tener alguna importancia y que tenga algún valor dejar rastros documentados de ella" (*Cuad.* 2, § 48, 52), su indagación es posible generalmente solo de manera indirecta; por ejemplo, en el espejo de la literatura leída por ellos. Por eso, "el tipo de c.l. propio de la filosofía de la praxis" es "militante, no 'frívolamente estético", aquel que une "la lucha por una nueva cultura, o sea [...] la crítica de las costumbres, de los sentimientos y de las concepciones del mundo con la crítica estética" (*Cuad.* 6, § 3, 102).

La c.l. de GRAMSCI es un aspecto de lo que él denomina la lucha "por una nueva cultura, por un nuevo modo de vivir" (103), no simplemente una lucha por un "nuevo arte", pues esto sería una lucha por la creación de "nuevos artistas individuales" que solo pueden originarse en un "nuevo grupo social que entra en la vida histórica con actitud hegemónica" (*Cuad.* § 6, 105). Por "criterios de juicio 'literarios'" entiende él, entre otras cosas, el arte de popularizar "hechos y temas", pues conducir a "una masa de personas" a "pensar coherentemente y en forma unitaria el presente real es un hecho 'filosófico' mucho más importante y 'original' que el hallazgo por parte de un 'genio' filosófico de una nueva verdad que permanece como patrimonio de pequeños grupos intelectuales" (*Cuad.* 4, § 12, 247). De allí también el particular interés de GRAMSCI por un tipo "integral" de periodismo que no solo pretende satisfacer necesidades, "sino que pretende crear y desarrollar estas necesidades y por consiguiente suscitar, en cierto sentido, a su público" (*Cuad.* 4, § 1, 159). Así, entonces, precisamente un "diario popular" debería tener una "sección científica, para controlar y dirigir la cultura de sus lectores, que a menudo es 'brujeril' o fantástica, y para 'desprovincianizar' las nociones corrientes" (*Cuad.* 6, § 8, 171). El dialecto, que ata a los subalternos a la provincia; la concepción mágica del mundo, que los mantiene separados del pensamiento desarrollado; la admiración por las expresiones barrocas, que aprenden en las escuelas de los intelectuales tradicionales embriagados en su retórica, alcanzan valor operativo para la autoemancipación de la subalternidad y la inmadurez, en la medida en que GRAMSCI traduce las cuestiones de la c.l. en la de una lucha por una nueva cultura.

4.2 "La 'falta de conciencia y de ideas' de los periodistas, la prostitución de sus vivencias y de sus convicciones, solo puede entenderse como culminación de la cosificación capitalista", escribe LUKÁCS (2009, 208). En

el "folletín" burgués y en el "tipo moderno de la revista de *magazine*", él solo puede reconocer "la confusión y la ruptura de todos los conceptos de un arte auténtico" (1966, 404). La "relación normal entre escritor y crítico", que ve realizada en la "época de la Ilustración" (437), antes de que los especialistas de la división capitalista del trabajo asumieran el mando y destruyeran la "unión personal del gran escritor con el gran crítico" (419), encuentra su venturosa continuación en el socialismo, en la relación entre Gorki y Lenin (439). Sin embargo, esta construcción es errónea con respecto a la Ilustración, como señaló Martin Fontius; en la imagen que describe Lukács de las relaciones literarias en la sociedad burguesa, la pluralidad de voces de la crítica se reduce a la "anarquía de las opiniones"; la polémica, a una "lucha de todos contra todos"; la desaparición de una estética normativa, a "un caos ideológico" (416). La formación de una esfera pública literaria, en la que el juicio estético resulta de numerosos actos 'privados' que no son coordinados por ninguna instancia central, no alcanza en Lukács ningún tipo de autonomía y, por eso, tampoco puede –como en Gramsci– ser diferenciada analíticamente como el espacio hegemónico de la sociedad civil frente a la sociedad de clases burguesa en sentido estricto.

4.3 Mariátegui se ocupa de cuestiones similares a las que estudia Gramsci. La lucha por un 'Perú nuevo', que habrá superado la dependencia colonial también en el pensamiento y en el sentir, se decide –en el terreno de la literatura– en la relación de los escritores con el pueblo. Si hasta ahora "el literato peruano no ha sabido casi nunca sentirse vinculado al pueblo", esto es así solo porque "el Inkario y la Colonia existían neta y definidamente" separados de la Conquista, que impedía toda comunicación (2007, 202). El nuevo Estado, construido "sin el indio y contra el indio", volvió la literatura una cuestión de la región costera dominada por los criollos, es decir, los descendientes de inmigrantes europeos. La búsqueda de modelos estaba orientada a España. El pasado incaico, con su centro en el altiplano, le era ajeno. Mariátegui celebra el "indigenismo" de la nueva literatura peruana, no solo porque representa al indio como tipo (folclórico), sino que lo toma seriamente como "un pueblo, una raza, una tradición, un espíritu" (281). Así, se vuelve parte de un programa revolucionario (283) que debe realizar la promesa emancipatoria contenida en la independencia de España para la, hasta el momento, siempre oprimida mayoría de los indios y para convertir la literatura en una "literatura del pueblo" (234).

5. Así como, para August Wilhelm Schlegel, la c.l. no debe rehuir "la polémica [...] y la interpretación maliciosa", ya que se encuentra en una "lucha constante con las autoridades caducas, con la tradición, la pereza intelectual y el oscurantismo científico" (1800/1964, 224), para Benjamin, el crítico literario debe ser un maestro de la polémica, pues esta es la "única fuerza realmente formativa para la contemplación del presente" (*GS* VI, 154).

5.1 "Quien no pueda tomar partido, debe callar" (*GS* IV.1, 108; *DU*, 45). Tales proposiciones se pronunciaron como preludio de una revista concebida con Brecht en 1930/1931, y que debía titularse *Krisis und Kritik* [*Crisis y crítica*] (cf. Wizisla 2007, 127-176). No pretendía ser un "órgano del proletariado", apunta Benjamin, sino uno "en el que la intelectualidad burguesa se da cuenta de las exigencias y las percepciones que solo le permiten, en las circunstancias actuales, una producción participante [...] acompañada de consecuencias" (*GS* VI, 619). De forma similar, Brecht anota que se trata de una crítica que sea "exigente", que enseñe entonces "pensamiento participante" (*GA* 21, 331). Mientras que Brecht tenía en mente al espectador, que debía ser "instruido, o sea, cambiado" (330), Benjamin pensaba en un "colega" del crítico, "no en el público" (*GS* IV.1, 108; *DU*, 46). El "estratega en la lucha literaria", como Benjamin se entendía a sí mismo, publica sus críticas y reseñas ante todo en *Literarische Welt*; algo menos, en la *Frankfurter Zeitung*, que está "tradicionalmente asociada a la gran burguesía, y luego también económicamente dependiente de la industria pesada" (Witte 1976, 143). Él no busca la alianza con los lectores, sino que concibe su periodismo como "crítica para literatos" (146), como "esclarecimiento teórico del lugar de la intelectualidad en las disputas" de la época (159). Lo más lejos que puede llegar el crítico, este "autor revolucionario procedente de la clase burguesa", es a "la politización de la propia clase"; solo puede cumplir con su función crítica como un marginal, como un "descontento, no un líder", como "un trapero que [...] junta con su bastón los trapos discursivos y los jirones lingüísticos", para que "revoloteen de manera burlona, al viento matinal" (Benjamin, *GS* III, 225; 2008, 100-101). Aquí parece reconocerse menos la influencia de Brecht y más la de Karl Kraus que, en *Die Fackel* [*La Antorcha*], semana tras semana, ataca las frases producidas por el "pululante linaje de los periodistas" (*GS* II.1, 334; Benjamin 2007a, 341) y denuncia el "compromiso" que "los intelectuales" contrajeron para "abrigarse en el periodismo" (352; 360).

5.2 Mientras que el Benjamin temprano dice que ningún poema está dedicado "al lector, ningún cuadro a quien lo contempla, ni sinfonía alguna a quienes la escuchan" (1923, *GS* IV.1, 9; 1998, 127), con lo cual la crítica no tiene que "instruir [...], sino que está obligada a comprender sumergiéndose" (1922, *GS* II.1, 242; 2007b, 246), se interesa luego por ejemplo en las "novelas de criadas", es decir, en libros "que nunca han formado parte de una 'biblioteca'" y que, en cuanto tales, recuerdan "que el libro era, al principio, un objeto de uso, un alimento" (1929, *GS* IV.2, 622; 2010, 23). Del concepto romántico de crítica de arte –tema de su disertación–, Benjamin aprendió a comprender la crítica no como una "opinión sobre una obra", sino como una

exhortación al "cumplimiento de la obra" (1920, *GS* I.1, 108; 1988, 152), o sea, a aplicarse a lo inacabado e interpretar la obra individual como punto de transición de una historia en curso. Cuando en *Dirección única* se dice que solo puede criticar "quien pueda destruir" (1928, *G*S IV.1, 108; *DU*, 46), eso debe remitirse a los "resultados positivos de los críticos románticos, quienes no se propusieron tanto encabezar una pequeña guerra contra lo malo, como potenciar el perfeccionamiento de lo bueno y, con ello, el aniquilamiento de lo no válido" (*GS* I.1, 109; 1988, 153). De aquí parte una línea hacia los fragmentos sobre c.l. escritos a fines de la década de 1920, que muestran un déficit de la "crítica marxista": esta adolece de que "no enseña a mirar con más precisión en la obra misma", "en ningún momento se hace solidaria con la verdad que se oculta en la obra" (*GS* VI, 178). Se atiene a lo exterior. "Casi siempre se trata de un indolente trazado de líneas más allá de las obras, ya que el contenido social –cuando no la tendencia social– está a la vista en algunos pasajes. Pero todo esto no conduce al interior de la obra, conduce únicamente a constataciones sobre ella" (178s.).
Así como el tipo de "apreciación" es inadecuado para la sección de reseñas de la *Zeitschrift für Sozialforschung*, ya que no conduce a la obra (*GS* III, 601s.), la empatía tampoco es la forma adecuada del trato con la historia para el materialista histórico, porque solo permite nadar con la corriente, y no "pasarle a la historia el cepillo a contrapelo" (*GS* I.2, 697; *TFH*, 182). El concepto romántico de crítica, puede uno aprender en Benjamin, también tiene algo para decirle a la crítica marxista. La obra inconclusa, que exige una crítica que la concluya, se corresponde con la historia inconclusa, que necesita de la crítica por parte de la clase oprimida.
6. Cuando en 1961 fue prohibida la obra *Die Umsiedlerin* [*La desplazada*], de Heiner Müller, Hanns Eisler habría comentado: "Müller debe estar contento de vivir en un país donde la literatura se toma tan en serio" (Müller 1998, 9, 137). Tan en serio que los manuscritos disponibles en la Academia y en la Liga de Escritores eran resguardados con cadenas (ibíd.), un procedimiento que proviene de las bibliotecas monásticas de la Edad Media. Detrás de esto se encontraba "la idea algo anticuada" de "que con textos, especialmente con textos teatrales, sería posible subvertir sociedades o desencadenar revoluciones. Esta era pues una superstición [...] que tenían los funcionarios" (ibíd.: 12, 326). Estos le atribuían al autor más de lo que este, desilusionado, quiere admitir. Por eso, la literatura siempre tuvo el potencial de convertirse en una cuestión política. Lo hace, señala Walter Jens, "cuando el lenguaje de los esclavos, con ayuda de la distancia histórica y geográfica, vuelve ridículos a los grandes Hans, cuando una obra de títeres muestra quién y a dónde hace bailar a las marionetas, y cuando un poema de la naturaleza adopta la función de ser un mensaje cifrado" (1976/1979, 67). *Die Umsiedlerin* de Müller, sin embargo, fue prohibida porque el abismo entre palabra y realidad era iluminado sin el ropaje protector de un lenguaje de esclavos.
6.1 En la temprana posguerra, la c.l. tuvo en Paul Rilla al "dialéctico entre los críticos" (Brecht 1954, 897). Es cierto que, en *Las moscas* de Sartre, solo pudo reconocer un "mundo enfermo" (1952, 53) cuyo "mito de la libertad" le recordaba al "mito de la sangre" (51). Más importante fue el escrito polémico contra Paul Lüth aparecido en 1948, que ajustaba cuentas con la "pomposa ciencia oracular" que era "demasiado espiritual" para concebir la literatura como proceso histórico y "para comprometerse con las conexiones materiales de la historia política y social" (Rilla [1948] 1971, 323). El título *Literatur und Lüth* [*Literatura y Lüth*] es un "guiño a Karl Kraus" (Mayer 1955, 132), que había llamado *Literatur und Lüge* [*Literatura y mentira*] a una compilación de sus textos polémicos. Él estigmatizó la "chapucería, presuntuosidad e irresponsabilidad" de la "gran empresa crítica" (Adorno 1952/1953, 661; *NSL*, 641). "Mentira igual a Lüth: eso ya se declaraba con el título" (Mayer 1955, 132). Se formulan pretensiones para el trabajo científico y la expresión lingüística que son urgentemente necesarias en un país en el que no solo las ciudades están en ruinas. Lüth, cuyas "escrupulosidad moral" y "ligereza irresponsable" fueron criticadas por Rilla (1948/1971, 396ss.), no era un "caso aislado" (401); su diletantismo era el de una "historia literaria tradicional, altamente profesional" (Mayer 1971, 46). La "sobriedad", por el contrario, es para Rilla –como para Gramsci– la materia prima de toda postura crítico-intelectual. Que Hans Mayer incluyera el trabajo de Rilla en su antología *Deutsche Literaturkritik der Gegenwart* [*Crítica literaria alemana del presente*] fue en sí un acto de la crítica, porque Rilla era tan desconocido en Alemania Occidental a comienzos de la década de 1970 como lo era la dirección de la editorial Aufbau para la *Frankfurter Allgemeine* cuando Reich-Ranicki la visitó en 1958 (1999, 398).
6.2 "También en el arte debía prevalecer la pretensión de conducción del partido" (Mittenzwei 2001, 101). Sin embargo, a diferencia de lo que quiere la "cómoda costumbre del suplemento cultural" (S. Barck 1997, 433), el sistema de censura de la RDA era más bien un "complicado entramado de subsistemas burocráticos aislados entre sí" (432), que ya se manifestaba en la "atomización de competencias" imperante en el mismo Comité Central, "donde al menos cinco secciones se ocupaban de cuestiones de política literaria" (433).
También la RDA tuvo su 'Querelle des Anciens et des Modernes'. Cuando Willi Bredel, en el Tercer Congreso de Escritores Alemanes de mayo de 1952, exhortó a los críticos a no "ahogar" a los "escritores jóvenes, principiantes", sino a "amadrinarlos cuidadosamente" (1952, 23), se dirigía contra la predilección por las "obras de la herencia o del exilio" (Hermand 1988, 11). Sus grandes autores determinaban los parámetros de los críticos, que prácticamente no se interesaban

por una literatura socialista que abarcara nuevos temas. Otto GOTSCHE, el secretario de ULBRICHT, exigía ya en 1949 al "crítico una obra literaria del hoy, cercana y que abriera nuevos caminos" (1978, 129). Después del levantamiento húngaro, cuando LUKÁCS cayó en desgracia y su clasicismo se interpretó como una falta de vínculos con el pueblo, tales exigencias se convirtieron en doctrina de gobierno. En lugar de persistir en una postura acrítica frente a la literatura burguesa, debía "escribirse directamente con la mirada puesta en el *obrero que lee*", exigía Marianne LANGE (1958, cit. en Hermand 1988, 17). "Mientras que, en los primeros años de postguerra, se había visto en el escritor principalmente a un educador omnisciente o, incluso, un profeta", resume Jost HERMAND, con el Primer Congreso de Bitterfeld, en 1959, se hizo perceptible una "desauratización de la representación anterior acerca del poeta y, de ese modo, una democratización del comportamiento general en la escritura y la lectura" (1988, 17s.).

"El desarrollo de la c.l. y la propagación del libro progresista", se dice en una resolución de 1953 del Politburó, "no es solo un asunto de la prensa, la radio y las instituciones que se ocupan directamente de la literatura, sino que también es asunto de organizaciones tales como la FDGB [Federación Alemana de Sindicatos Libres], FDJ [Juventud Libre Alemana], DFD [Federación Democrática de Mujeres de Alemania] y otras" (cit. en Jarmatz 1978, 186). Sin embargo, para poder llegar al público, había que pasar la barrera de la "censura previa" (S. BARCK 1997, 404), que era ejercida por los examinadores empleados al servicio de la Oficina de Literatura y Publicaciones. Sobre la base de sus dictámenes, se concedía el permiso de impresión. A mediados de la década de 1980, apareció *Hinze-Kunze-Roman* [*La novela de Cadacual*], de Volker BRAUN, con un apéndice declarado "guía de lectura para estetas", escrito por Dieter SCHLENSTEDT. La sátira presentada en la novela se continúa con los "documentos del proceso de edición, inicialmente no pensados para publicarse" (1985, 197). En un texto titulado "An den Leiter des Kritiker-Aktivs im Schriftstellerverband der DDR" *[Al director de la sección crítica en la Liga de Escritores de la RDA*], SCHLENSTEDT, apoyándose en EISLER, habla de la "estupidez de la crítica" (222). Dicha estupidez sale a la luz, sobre todo, en el "tratamiento, por parte de la crítica, de las sátiras", que son rechazadas "con demasiada frecuencia" por falta de "conocimiento acerca de la particularidad de los procedimientos literarios y de los tipos de efecto de lo cómico" (221s.). Al convertir al propio proceso de aprobación de la impresión en objeto de representación satírica, se lo reduce al absurdo.

6.3 "Vengo de un país en el que no existe la c.l.", escribe Jurek BECKER (1980, 144), escritor que vive en Berlín Occidental desde 1977. La frase supone que no existía una sociedad civil socialista ni siquiera en forma rudimentaria. De hecho, la literatura en la RDA era también un campo dominado por fuerzas opuestas cuyos polos estaban determinados por una "interpretación puramente instrumental de la literatura", y una concepción que se tomaba en serio la "literaturidad" (S. BARCK 1997, 408), la lógica propia de la literatura; ambas cosas se advertían ante todo entre los funcionarios del partido. Así, la germanista Inge DIERSEN abogaba en 1965 por la "cientificidad de la c.l.", en lugar de reducirla a "propaganda literaria" y, de esa manera, al papel de "sirvienta de la literatura" (cit. en ibíd., 410). El hecho de que la infraestructura de la sociedad civil en la RDA fuera rudimentaria no significa que no existiera un proceso de comunicación literaria, intensificado a partir de la década de 1970, entre autores y lectores, y establecido con relativa independencia de las instancias estatales. SCHLENSTEDT señala formas de la comunicación cuya "incidencia directa [...] es más característica que su carácter público" (1979, 70); por ejemplo, la "conversación literaria", que en el socialismo había ascendido "al rango de una institución mediadora (informal) de la circulación literaria" (71). Con esta "ampliación del concepto de c.l.", que "hace referencia a todas las formas de reacción social frente a la literatura", se corrige la "pretensión de las instituciones mediadoras (formales) según la cual ellas, sobre todo, podrían expresar la verdad sobre los intereses de los lectores" (ibíd.), y se establece la conexión con "lo que en la anterior literatura socialista se llamaba crítica de masas" (72). Si los lectores pueden satisfacer sus "apetitos", como le gusta decir a BRECHT, es algo que solo ellos pueden decidir. Por eso, en el VII Congreso de Escritores de la RDA, en 1973, Franz FÜHMANN exigió "una crítica profesionalmente comprometida, incómoda, una crítica despiadada, una crítica [...] que nos tome en serio" (75). Desde mediados de la década de 1970, puede constatarse en el campo de las reseñas una "abundancia de 'manuscritos subjetivos'", con los que se quería alcanzar menos a las "amplias masas", como en la década de 1960, y más a "aquel público lector 'realmente existente'", para el cual "el libro todavía funcionaba como un medio primario de complejos de problemas ordenados política y estéticamente" (HERMAND 1988, 22s.). Si, desde la década de 1970, en los estudios literarios, "el papel productivo de la 'disputa de opiniones'" se destacó con mayor fuerza (THIERSE y KLICHE 1985, 279), esto fue principalmente la consecuencia de la creciente importancia de una "esfera pública literaria" en la que las "fronteras entre c.l. e historiografía literaria" (299s.) se habían vuelto más porosas; y las voces que se articulaban de manera activa, más variadas.

En 1991, cuando se le preguntó qué pensaba del reproche de que el arte en la RDA se había vuelto la sirvienta de la política, Heiner MÜLLER respondió: "Si era arte, entonces era una sirvienta muy díscola y poco confiable" (1998, 12, 41). La "verdadera" cuestión era la de "la ilusión/el sueño de la intelectualidad de izquierdas,

no solo en la RDA [...], de un posible matrimonio entre el arte y la política en nombre de la utopía de una sociedad socialmente justa". Después de la "victoria provisional del capitalismo", el arte se convierte en "el único lugar de la utopía, el museo en el que se guarda la utopía para tiempos mejores" (41s.).

7. Desde el comienzo, la c.l. estuvo acompañada de la discusión sobre sus ventajas y desventajas. Ludwig Börne opinaba que el crítico promueve "tan poco las bellas artes como el verdugo promueve la virtud" (1829/1953, 28). Ernst Bloch estaba obviamente en contra de la prohibición de la crítica de arte por parte de los nazis y, con igual obviedad, se negó a ocultar su crítica a la crítica de arte de Weimar. Para él, no debía pasarse por alto la correspondencia entre la "consideración extensiva" en la sección de reseñas y la "publicidad extensiva" pagada por el editor ([1937] 1984, 50s.). Sin embargo, también descubría "signos de la nueva crítica", es decir, la "viva discusión grupal", sin "palabrerío sobre arte, [...] contemplación [...], Papas de la literatura" (54s.). Los especialistas son necesarios, pero solo con vistas a un estado en el que los "analfabetos de orden superior", a los que "el crítico debe instruir primero", hayan desaparecido (56).

7.1 Los movimientos de protesta estudiantiles de la década de 1960 esperaban de la literatura no solo "compromiso", sino la transformación de la sociedad. Sin embargo, cuando la actividad literaria, como también otras actividades, solo parecía aceptable en el modo de la acción directa, la decepción era previsible. "Los literatos festejan el fin de la literatura. [...] Los críticos entonan la defunción definitiva de la crítica": un acontecimiento que se denomina "revolución cultural", pero que se "parece desesperadamente a una feria" (Enzensberger 1968, 187). Es cierto que hubo "modestos" intentos de no aceptar más el "analfabetismo político": "los reportajes de Günter Wallraffs desde las fábricas alemanas, el libro sobre Persia de Bahman Nirumand, las columnas de Ulrike Meinhof, el informe desde Vietnam de Georg Alsheimer" (196). Y Enzensberger no excluye la posibilidad de que se pueda alcanzar una "retroalimentación entre lector y escritor" que deje atrás el vano negocio de las reseñas. Sin embargo, no dice nada sobre las formas en que ese intercambio podría organizarse y cobrar vida. En eso que él llama un proyecto de "alfabetización política", a la c.l. también le correspondería un nuevo papel, más allá del juicio de gusto y la regulación del mercado. Con respecto al intento de alfabetización que el Grupo 47 llevó a cabo desde su año de fundación, Hans Mayer señala que su crítica "casi nunca erró en el plano literario" (1971, 47), pero que perdió su "efecto sanador" en el momento "en que el taller se convirtió en un mercado literario: con compradores y vendedores de la mercancía literatura" (48).

Así como el juez, también el crítico debe dictar sentencia. Apenas puede verificarse si sus juicios 'son bien recibidos'. Más decisivo es su potencial de provocación. Nada promueve tanto la venta como un escándalo, rankings, premios, *bestsellers*: la industria literaria es inventiva cuando se trata de rescatar a unos pocos títulos del anonimato de 96.000 nuevas publicaciones en Alemania en 2010. La entrega de premios, que sigue un programa bien calculado, junto al libro, sobre todo, saca a la luz a la persona que lo escribió. No está de más que tenga buen aspecto. Como en el deporte, solo uno puede 'ganar la carrera'. Por cierto, "en promedio, un título solo tiene la chance de ocupar el primer lugar en las listas de *bestsellers* estadounidenses durante tres semanas" (Schmitz 2012, 7). Amazon, la empresa de ventas por correo, actualiza a cada hora las listas de los diez mil títulos más vendidos, y practica así una c.l. que pretende calcular exactamente el lugar ocupado en cada momento. Semejante medición tiene su contracara en la del sujeto, que nunca debe olvidar el peldaño en el que se encuentra. Que los premios literarios se hayan multiplicado en los últimos diez años no se debe tanto al amor súbitamente encendido por el libro como al destino de la competencia cultural que pesa sobre toda pequeña ciudad. La concesión de un premio literario es el intento de llamar la atención.

7.2 Si se puede afirmar de la revista *Brigitte* que se ha convertido en "el instrumento más poderoso de una crítica que se ve a sí misma como agencia de distribución" (Lüdke 2008, 271), mucho más vale esto para los protagonistas del capitalismo digital, las empresas *online*. El "sí/no, pulgar arriba/pulgar abajo" (ibíd.), como describió Martin Lüdke la retórica de la formación del juicio en el programa de televisión *Das literarische Quartett* [El cuarteto literario], encuentra su continuación en el sí/no del botón "me gusta" en Internet. Por cierto, esto aumentó enormemente la participación informal en la c.l., en tanto ofrece la posibilidad, diversamente utilizada, de convertirse uno mismo en crítico. Si bien "no dice absolutamente nada conocer la opinión sobre cualquier cosa de alguien de quien no se sabe quién es" (Benjamin, *GS* VI, 171), uno se topa igualmente con comentarios que se relativizan mutuamente y que, en su interacción, eventualmente pueden acercarse más a la materia que la opinión del gran crítico. Por cierto, aquí nada escapa a la ambivalencia. Si desde su aparición en el siglo XVIII, la c.l. se mueve entre los extremos de la mera publicidad y el ejercicio reflexivo del arte, Internet presenta las opiniones más contradictorias, que se yuxtaponen de manera indiferente.

7.3 Pierre Bourdieu consideró el dilema de la c.l. entre 'arte' y mercado con el concepto de "campo literario". Él lo veía condicionado por la "coexistencia antagónica de dos modos de producción y de circulación": por un lado, "la economía anti-'económica' del arte puro"; por el otro, "la lógica 'económica' de las industrias literarias y artísticas" (1995, 214). El campo literario constituye un "universo relativamente autónomo" (213) cuyos habitantes se mueven entre dos extremos: "subordinación

total y cínica a la demanda y la independencia absoluta respecto del mercado y sus exigencias" (214). De allí el carácter doble de "mercancías y significaciones" (213) del producto cultural. En *La educación sentimental*, de Flaubert, el comerciante de arte Arnoux, que durante un tiempo está hábilmente al servicio de las dos lógicas antitéticas, en tanto les concede a los artistas los "beneficios simbólicos" (la "gloria"), pero se reserva los "beneficios materiales", debe "merecer la consideración de burgués para los artistas y la de artista para los burgueses" (1995, 27). En el campo literario-artístico rige una cotización diferente que en el campo económico.

7.4 "No hay c.l. sin crítica de la sociedad": así resume Hohendahl la máxima deAdorno contrapuesta a la "autocomprensión de la c.l. contemporánea" (2011, 226). Si la crítica no sobrepasa la "información elevada" (*NSL*, 643) ni la "manifestación arbitraria y nada convincente de una opinión", se debe menos a la insuficiencia individual que a la "neutralización de la cultura", que priva a la literatura de la "dignidad" (644) que aún tenía antes de 1933. Era el campo de ejercitación de "la ironía, la flexibilidad intelectual, el escepticismo" (642), aun cuando estos nunca fueron muy valorados en Alemania. Una crítica que actúa "sin ninguna concesión a la aceptación pública y a las constelaciones de poder" (645) debía temer el reproche de "destructiva", "como si nada hubiera pasado" (643). La crítica practicada en grupo que Bloch tenía en mente no es tema para Adorno. Sin embargo, en la medida en que practica el "elemento de la negatividad productiva" como "penetración en el asunto", y no como "decreto autoritario" (642s.), este diccionario está vinculado a él.

Bibliografía: K. Barck, "Zur Kritik des Rezeptionsproblems in bürgerlichen Literaturfassungen", en: M. Naumann (ed.), *Gesellschaft – Literatur – Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht*, Berlín Or./Weimar 1975, 101-178; S. Barck, "Dimensionen literaturkritischer Arbeit", en: –, M. Langermann y S. Lokatis, *"Jedes Buch ein Abenteuer". Zensur-System und literarische Offentlichkeiten in der DDR bis Ende der sechziger Jahre*, Berlín 1997, 404-417; –, "Nachbemerkung", en: ibíd., 432-437; R. Barthes, "Voies nouvelles de la critique littéraire en France", en: *Oeuvres complètes* 1 [1966], París 2002, 977-980; –, *Crítica y verdad* [1966]. Trad. de J. Bianco. Buenos Aires 1972; R. Baumgart, "Vorschläge", en: *Kritik–von wem/für wen/wie. Eine Selbstdarstellung deutscher Kritiker*, Múnich 1968, 40-44; J. Becker, "Literatur und Kritik", en: W. Jens (ed.), *Literatur und Kritik. Aus Anlass des 60. Geburtstages von Marcel Reich-Ranicki*, Stuttgart 1980, 144-150; W. Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. Trad. de J. F. Yvars y Vicente Jarque. Barcelona 1988; –, "Karl Kraus", en: –, *Obras. Libro II, vol. 1*. Trad. de J. Navarro Pérez. Madrid 2007a, 341-376; –, "La tarea del traductor", en: *Il IV*, 127-143; –, "Novelas de criadas del siglo pasado", en: –, *Obras. Libro IV, vol. 2*. Trad. de J. Navarro Pérez. Madrid 2010, 22-23; –, "Presentación de la revista *Angelus Novus*", en: –, *Obras. Libro II, vol. 1*. Trad. de J. Navarro Pérez. Madrid 2007b, 245-250; –, "Prólogo: Sobre la politización de los intelectuales", en: S. Kracauer, *Los empleados. Un aspecto de la Alemania más reciente*. Trad. y notas de M. Vedda. Introd. de I. Belke. Pról. de W. Benjamin. Posfacio de M. Vedda. Barcelona 2008, 93-101; R. A. Berman "Literaturkritik zwischen Reichsgründung und 1933", en: P. Hohendahl (ed.) 1985, 205-274; E. Bloch, "Deutschfrommes Verbot der Kunstkritik" [1937], en: *Gesamtausgabe, vol. 9: Literarische Aufsätze*, Frankfurt/M 1984, 43-56; L. Börne, "Vorrede zu den dramaturgischen Schriften" [1829], en: –, *Wenn man nur selbst nicht zaghaft ist... Kritiken, Essays, Skizzen, Briefe*, ed. de F. Bottger, Berlín Or. 1953, 26-39; P. Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Trad. de Th. Kauf. Barcelona 1995 [1992]; B. Brecht, "Zum Tode Paul Rillas", en: *SuF* 6, (1954), 897; W. Bredel, *Uber die Aufgaben der Literatur und Literaturkritik*, Berlín Or. 1952; R. Cohen, "Expressionismus-Debatte", en: *HKWM 3* (1997), 1167-1183; P. De Man, *Alegorías de la lectura*. Trad. de E. Lynch. Barcelona 1990; M. Diersch (ed.), *Kritik in der Zeit. Fortschrittliche deutsche Literaturkritik 1890-1918*, Halle-Leipzig 1985; H. M. Enzensberger, "Gemeinplatze, die Neueste Literatur betreffend", en: *Kursbuch* 15, (1968), 187-97; M. Fontius, *Voltaire in Berlin*. Berlín Or. 1966; –, "Literaturkritik im 'Zeitalter der Kritik'", en: Französische Aufklärung. Bürgerliche Emanzipation, Literatur und Bewusstseinbildung, ed. de W. Schröder, Leipzig 1979, 346-402; –, "Kritisch/Kritik", en: K. Barck (ed.), *ÄG* 3, 2001, 450-489; F. Fühmann, "Literatur und Kritik" [1973], en: –, *Essays, Gesprache, Aufsätze 1964-1981*, Rostock 1986, 67-81; O. Gotsche, "Kritik der Anderen–Einige Bemerkungen zur Frage der Qualifikation unserer Literatur", en: *Die Linkskurve* 4, 4 (1932), 28-30; –, "Wo steht die Gegenwartsliteratur?" [1949], en: Jarmatz 1978, 126-129; A. Gramsci, *Lettere dal carcere*, Turín 1971; J. Hermand, "Einleitung", en: A. Estermann (ed.), *Literaturkritik. Eine Textdokumentation zur Geschichte einer literarischen Gattung*, vol. 7: *1945-1980*, Vaduz 1988, 3-56; P. U. Hohendahl, *Literaturkritik und Öffentlichkeit*, Múnich 1974; – (ed.), *Geschichte der deutschen Literaturkritik*, Stuttgart 1985; –, "Der Literaturkritiker Adorno im Kontext der Literaturkritik der Nachkriegszeit", en: S. Neuhaus y O. Ruf (eds.), *Perspektiven der Literaturvermittlung*, Innsbruck 2011, 221-231; Th. Höhle, *Franz Mehring. Sein Weg zum Marxismus*, 2ª ed., Berlín Or. 1958; K. Jarmatz (ed.), *Kritik in der Zeit. Literaturkritik der DDR 1945-1975*, vol. 1: *1945-1965*, Halle-Leipzig 1978; W. Jens, "Die Evangelisten als Schriftsteller" [1975], en: *Republikanische Reden*, Frankfurt/M 1979, 33-44; –, "Literatur: Moglichkeiten und Grenzen" [1976], en: ibíd., 64-81; I. Kant, "Respuesta a la pregunta: ¿Qué es Ilustración?", en: *Filosofía de la Historia. Qué es la Ilustración*. Trad. de E. Estiú y L. Novacassa. La Plata 2004, 33-40; D. Kliche, "Sozialistische Kultur und Literaturrezeption", en: M. Naumann (ed.) 1975, 237-298; H. Koch, *Franz Mehrings Beitrag zur marxistischen Literaturtheorie*, Berlín Or. 1959; M. Lüdke, "Als Dienstbote scheint das Schmuddelkind eher ungeeignet", en: S. Michel (ed.), *Texte zur Theorie der Literaturkritik*, Stuttgart 2008, 267-288; G. Lukács, "Gegen die Spontaneitätstheorie in der Literatur", en: *Die Linkskurve* 4, 4 (1932), 30-33; –, *Historia y conciencia de clase. Estudios de dialéctica marxista*. Trad. de M. Sacristán. Buenos Aires 2009; –,"Las novelas de Willi Bredel", en: *Sociología de la literatura*, ed. original preparada por P. Ludz. Trad. de M. Faber-Kaiser. Barcelona 1968, 297-302; –, "Los escritores y los críticos", en: *Problemas del realismo*. Trad. de C. Gerhard. México 1966, 403-439; J. C. Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Pról. de A. Quijano. Notas, cronol. y bibliogr. de E. Garrels. Caracas, 2007; K. Marx, *Escritos de juventud*. Trad. de W. Roces. México 1982; –, "Crítica del programa de Gotha", en: *Textos selectos y Manuscritos de París, Manifiesto del Partido Comunista (con F. Engels), Crítica del programa de Gotha*, introd. de J. Muñoz. Trad. de G. Muñoz *et al.*

Madrid 2012, 651-675; H. MAYER (ed.), *Meisterwerke deutscher Literaturkritik*, vol. 1: *Aufklarung, Klassik, Romantik*, Berlin Or. 1954; –, "In memoriam Paul Rilla. Eine Gedenkrede", en: *SuF* 7 (1955), 120-134; –, (ed.), *Deutsche Literaturkritik der Gegenwart*, vol. IV.1, Stuttgart 1971; –, "Einleitung", ibíd., 13-57; F. MEHRING, *Gesammelte Schriften*, 15 vols., ed. de Th. Höhle, H. Koch y J. Schleifstein. Berlín 1961ss.; W. MITTENZWEI, DIE INTELEKTUELLEN. LITERATUR UND POLITIK IN OSTDEUTSCHLAND VON 1945-2000, Leipzig 2001; H. MÜLLER, *Werke*, ed. de F. Hornigk, Frankfurt/M 1998ss.; M. NAUMANN y D. KLICHE, "Literaturrezeption in der Geschichte", en: M. Naumann (ed.), *Gesellschaft–Literatur–Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht*, Berlín Or./Weimar 1975, 179-233; S. S. PRAWER, *Karl Marx and World Literature*, Oxford 1976; M. REICH-RANICKI, "Nicht nur in eigener Sache. Bemerkungen über Literaturkritik in Deutschland", en: *Lauter Verrisse*, Múnich 1970; 6ª ed. 2008; –, *Mein Leben*, Stuttgart 1999; P. RILLA, *Literatur und Lüth. Eine Streitschrift* [1948], en: Mayer 1971, 320-401; –, *Literatur. Kritik und Polemik*, Berlín Or. 1952; F. SCHILLER, "Über Bürgers Gedichte" (1791), en: H. Mayer (ed.), *op. cit*., 443-459; –, *Sobre la gracia y la dignidad. Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. Trad. de J. Probst y R. Lida. Barcelona 1985; A. W. SCHLEGEL, "Entwurf zu einem kritischen Institut" [1800], en: –, *Über Literatur, Kunst und Geist des Zeitalters*, ed. de F. Finke, Stuttgart 1964, 216-225; F. SCHLEGEL, "Charakteristik des 'Wilhelm Meister'" (1797/98), en: H. Mayer (ed.), *op. cit*., 575-600; D. SCHLENSTEDT, *Wirkungsasthetische Analysen. Poetologie und Prosa in der neueren DDR-Literatur*, Berlín Or. 1979; –, "Anhang" a V. Braun, *Hinze-Kunze-Roman*, Halle-Leipzig 1985, 197-223; R. SCHMITZ, "Mythos Bestseller. Das Geschaft mit dem Erfolg", en: Ch. Haug y V. Kaufmann (eds.), *Kodex. Jahrbuch der Internationalen Buchwissenschaftlichen Gesellschaft*, Wiesbaden 2012, 1-21; A. SCHOPENHAUER, *Parerga y Paralipómena II* [1851]. Introd., trad. y notas de P. López de Santa María. Madrid 2013; W. THIERSE y D. KLICHE, "DDR-Literaturwissenschaft in den siebziger Jahren", en: *WB* 31 (1985), 267-308; L. TIECK, "*Die Piccolomini/Wallensteins Tod*" [1823], en: H. Mayer (ed.), *op. cit*., 767-800; VOLTAIRE, "Critique" [1770], en: *Oeuvres complètes* 40: *Questions sur l'Encyclopédie, par des amateurs*, ed. de N. Cronk y Ch. Mervaud, Oxford 2009, 304-315; B. WITTE, *Walter Benjamin–Der Intellektuelle als Kritiker. Untersuchungen zu seinem Frühwerk*, Stuttgart 1976; E. WIZISLA, *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad*. Trad. de G. Mársico. Buenos Aires 2007.

PETER JEHLE

Trad. de Martín Koval y Gabriel D. Pascansky

➩ Análisis del discurso, Arte de masas, Campañas contra el formalismo, Comprender/Explicar, Crítica, Crítica de la ideología, Crítica inmanente, Cuento maravilloso, Cuestión del indio, Culinario, Cultura, Cultura de masas, Debate sobre el Expresionismo, Empatía, Escuela de Frankfurt, Esfera pública, Estudios culturales, Estupidez en la música, Fábula, Formalismo Ruso, Goce, Hermenéutica, Ilustración, Imagen dialéctica, Industria cultural, Intelectuales, Interpretación, Ironía, Kafkiano, Lectura materialista de la Biblia, Lectura sintomática, Lenguaje, Línea Brecht, Literary criticism, Literatura mundial, Literatura popular, Lorianismo, Novela policíaca, Obra de arte, Pensamiento de intervención, Relaciones literarias, Semiótica, Sentido, Significado, Signo, Sociedad civil, Teoría de ideología, Teoría estética, Texto, Trabajadores que leen, Trabajo físico e intelectual, Traducción.

Cultura

Al.: Kultur.
Ár.: ṯaqāfa.
Ch.: wenhua 文化.
F.: culture.
I.: culture.
R.: kul'tura.

I. "Para lo que entra y para lo que no entra allí/ está a disposición una palabra espléndida" le hace decir GOETHE a Mefistófeles (*Fausto I*, "Cuarto de estudio", 92. vv. 1952s.). Como una palabra tal aparece "c." en el capitalismo. Bajo esa palabra, siempre idéntica desde la época de los antiguos romanos, tomada en préstamo a la agricultura, se movieron los significados en la historia de las formaciones sociales. Finalmente, se convirtieron en su contrario y se apretujan desde entonces, en tiempos del capitalismo tardío, dentro de ese "gran revoltijo de Kyffhäuser y grandes tiendas [*Kaufhäuser*]" que Karl KRAUS vio alzarse en 1915, y en el cual "no hay manera de saber qué cosa es c., todo lo es y ya nada lo es" (VARGAS LLOSA 2012, 4). En el lenguaje cotidiano, 'c.' funciona como un baldaquín verbal recubierto por promesas con los más diversos significados que resplandecen de manera difusa sobre una caótica muchedumbre. En un polo, estos comprenden el arte y la literatura; en el otro, el modo de vida efectivo de una sociedad.
Más que una mera "palabra genérica" –como clasificó Fritz MAUTHNER la expresión 'c.' (1910/11, 41)–, la 'c.' es una categoría en el estricto sentido marxiano del concepto: expresión de "formas del ser, determinaciones de la existencia, a menudo simples aspectos de esta sociedad determinada" (MEW, 42/40; *CCEP*, 307, trad. mod.). Pero cabe preguntar cómo aquella caótica diversidad puede ser experimentada espontáneamente como unidad; cómo, en una categoría tan confusa, pueden expresarse determinaciones de la existencia de la sociedad capitalista, y qué conexión posee con su fuerza iluminadora: la promesa de una vida mejor. Hay que mostrar que la categoría contradictoria es expresión de contradicciones sociales.
A diferencia de lo que ocurre con las categorías económicas, MARX no somete a crítica la categoría de 'c.' para traducirla a un concepto materialista histórico. En lugar de eso, los contenidos difusamente denotados por la palabra 'c.' –como el modo de vida, o las disciplinas superiores del saber y la configuración artística– aparecen bajo sus nombres particulares y obedeciendo a su propia lógica. Su interés se dirige a las formas de praxis y a las objetivaciones dentro del conjunto de las relaciones sociales desde el punto de vista de la evolución humana. Sin duda, también ve en las "*condiciones materiales de producción*, las condiciones de la c., en cuanto tales" (26.1/261; *TSP*, I, 266), pero se rehúsa a subsumir lo que ha sido producido de múltiples modos sobre esta base bajo el nombre unificador de 'c.'. En oposición a esto, las corrientes principales del marxismo han asumido más tarde los discursos sobre la c. de la burguesía con la pretensión de poner a la 'c.' –usurpada en términos capitalistas como mero botín o fachada– en libertad como un verdadero "por mor de", y de volver accesibles a todos los seres humanos la c. que estaba reservada para los estratos de la burguesía culta. Tales corrientes se entendían como "movimiento cultural" y, de este modo, como redentoras herederas de la c. burguesa. Pero de esa manera se presentó también el fascismo; ante todo, en la forma radicalizada del nazismo alemán, en cuya propaganda "prácticamente ninguna palabra clave [...], además de conceptos como los de 'raza' o 'pueblo', aparece tan frecuentemente como el concepto de 'c.'" (HERMAND 2010, 13). En vista de la ideología de la c., para la cual esta flota por encima de la sociedad, la traducción marxiana de sus contenidos a las relaciones entre los individuos sociales sigue siendo actual.
1. Más que en la mayoría de las categorías y conceptos, la historia y la semántica histórica de la 'c.' conducen ya a la problemática del tema.
1.1 Mientras 'civilización' remite a la comunidad entendida como Estado –la *civitas*–, 'c.' conduce a los inicios –que precedieron posiblemente durante milenios a la civilización– de aquel modo de producción que está en la base de la "revolución neolítica" (CHILDE 1936), es decir: la *agri cultura*. Los términos latinos *cultura* y *cultus* provienen del verbo *colere*, cuya acepción sedimentada conserva la huella genética: en términos primarios, significa "labrar" y "trabajar" (el terreno); del suelo labrado depende el asentamiento y, de esta manera, el habitar [*Be/Wohnen*] y el hábito [*Gewohnheit*] (lo que se "suele" [en alemán: "*pflegt*", relacionado con el sustantivo "*Pflug*", "arado"] hacer); de ahí el hábito [*Pflegen*] y su alta estima, que alcanza su culminación en la reverencia y deriva en el "culto"; algo similar sucede en el griego, en el que una de las expresiones para el labrado de la tierra, τῆς γῆς θεραπεία, pertenece al mismo campo semántico que θεραπεία θεών, el culto de los dioses; y el verbo θεραπεύω muestra, al mismo tiempo, el sentido de formación (de la psiquis), en lo cual el cultivo espiritual es designado ante todo como παιδεία, algo que resuena en el concepto de pedagogía.
Estructuras estatales o similares al Estado ejercieron la dominación y llevaron adelante guerras; la agricultura debía proveer los recursos necesarios. De ahí las 'dos almas' de la c. de la Grecia antigua: así como el modo de existencia aristocrático-militar en la *Ilíada* de HOMERO; también la forma de vida basada en una ética del trabajo, en el poema didáctico de HESÍODO, encontró su modelo en la agricultura. Esto último desemboca en el mandamiento: ἐργάξευ, "¡trabaja!" (*Los trabajos y los días*, 298): "Pero los dioses y los seres humanos guardan rencor con aquel que vive sin trabajo [ἀεργὸς ζώη]" (302s.). A aquellos que, en competencia pacífica con los vecinos, trabajan en la casa y la granja, "les lleva

la tierra sustento abundante [πολὺν βίον] […] y en naves no viajan” (232-236); esto es: para dirigirse a la guerra o para hacer viajes comerciales. La unidad de trabajo en un metabolismo productivo con la naturaleza y el disfrute, “en banquetes, de los campos cultos [ἔργα]” (230) caracterizará de ahora en más a la así llamada “c.”. Los griegos no crean una denominación unitaria de este tipo para lo ‘más elevado’ que, al mismo tiempo, expresa la hegemonía de los que se encuentran en los puestos más altos. A lo sumo, se aproximan al significado burgués moderno de ‘c.’ en términos negativos cuando se contraponen, en cuanto “helenos”, a los “bárbaros”.
Algunos siglos más tarde, las élites romanas tomarán en préstamo de la *agri cultura* el nombre metafórico de la formación moral-intelectual. “Así como un campo”, se lee en las *Disputas Tusculanas* (II, 5) de Cicerón, “por fértil que sea, sin cultivo [*cultura*] no puede ser fructuoso, así el ánimo [*animus*] sin la doctrina [*doctrina*]”. En suma: “el cultivo del ánimo es la filosofía” (“Cultura […] animi philosophia est”, ibíd.). Cicerón entiende la educación como una reelaboración de la naturaleza en una “segunda naturaleza”, *altera natura* (*De finibus*, V.25, 74). “No hay índole tan feroz”, se lee en Horacio, “que no se dulcifique prestando dóciles oídos a los consejos de la prudencia [*culturae*]” (*Epístolas*, I, 1). El uso metafórico conserva, pues, solo la palabra *cultura* de *agri cultura*, mientras que rechaza su origen contundentemente laborioso, campesino. El sentido del latín *rusticus* abarca desde “rural” a “inculto”, pasando por “simple” y “rudo”; y el sentido de *rusticitas* comprende desde la “simplicidad” a la “estupidez” (Heinichen 1954). Desde el punto de vista de la c. urbana, ante todo la de los más encumbrados, que se nutren del plusproducto rural, el productor de estos bienes –el cultivador originario por excelencia, el campesino– aparece solo como el ‘no cultivado’. En esto se expresa la dominación de la ciudad sobre el campo, del trabajo intelectual sobre el manual.
Durante más de mil quinientos años permaneció *cultura* como una palabra, por así decirlo, no autónoma; regía genitivo, suponía el cuidado [*Pflege*] –con un espectro de significados que se extiende entre cultivo y reverencia (*cultura Christi*)– de algún objeto que lo dotaba de un contenido. El impulso hacia la absolutización del concepto fue dado por las experiencias de la guerra civil moderna en la Revolución Inglesa, que indujeron a Thomas Hobbes a convertir el estado de naturaleza, en cuanto “guerra de todos contra todos”, en un desagradable punto de partida y en una contraimagen negativa del orden reproducido en términos estatal-autoritarios. En busca de un concepto positivo contrapuesto al *status naturalis* desprovisto de paz, el teórico del derecho internacional público Samuel Pufendorf parece haber sido el primero en emplear el término *cultura* en forma absoluta (*Eris scandica*, 1686, 219; cf. Perpeet 1976, 1309). Pero aún hasta el siglo XX continuó empleándose paralelamente la acepción ‘no autónoma’ y el sentido escindido se convirtió en fuente inagotable de confusión.
1.2 La dominancia de los estratos altos de la ciudad, aunque con la evocación del origen agrario, es expresada en 1793 –el año de publicación de la *Crítica de la facultad de juzgar* de Kant– por Johann Christoph Adelung en su *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart* [*Diccionario gramático-crítico del dialecto alto alemán*]: “La cultura, plur. inus. [plural infrecuente], el ennoblecimiento o el refinamiento de todas las capacidades espirituales y físicas de un ser humano o de un pueblo, de modo que esta palabra comprende tanto la ilustración, el ennoblecimiento del entendimiento mediante la liberación respecto de los prejuicios, como también el pulido, el ennoblecimiento y refinamiento de las costumbres. Del latín *cultura* y del francés *culture*, que significan ante todo el cultivo de la tierra” (I, 1354s.). El Brockhaus de 1809 (Ámsterdam) comienza su explicación con “edificación, ennoblecimiento en general”, para hacer que sigan luego “la *ilustración*, el ennoblecimiento del entendimiento, así como el *pulido*, el ennoblecimiento y refinamiento de las costumbres”. El Brockhaus de 1837 (Leipzig) sigue esta disposición y compromete a las “instituciones de educación y formación” a mantener como inseparables “la c. o la formación espirituales y las corpóreas”, a fin de “colocar a la juventud […] en condiciones de, una vez alcanzada la independencia, poder procurarse también el perfeccionamiento educativo. El hecho de que el ser humano pueda hacer esto por sí mismo lo coloca muy por encima del animal; solo que precisamente por esto es su deber nunca detenerse en el empeño de formarse o cultivarse” (I, 487). En el *Conversations-Lexikon* de 1854 (Friburgo de Brisgovia) de Raphael y Benjamin Herder, con sus cinco entradas sobre la familia de palabras “c.”, en cambio, predomina aún la agricultura; y las acepciones “formar, volver educado” [*Cultiviren*] o, “en relación con la condición social, la formación superior [*Cultur*]” se desarrollan solo en segunda línea. La reelaboración del *Pierer's Universal-Lexikon* realizada por Julius Löbe y publicada en 1857ss. (Altenburg), cuyo artículo sobre c. exhala un espíritu materialista histórico-burgués (sin un concepto de sociedad), menciona, después de la puesta en cultivo, la mejora y el labrado del suelo, a la “c. humana general o el proceso de formación espiritual de la humanidad o de un pueblo” como concepto de c. de los “historiadores de la c.” organizados en Alemania desde 1857. Los pueblos que logran liberarse de la dependencia respecto de las condiciones dadas mediante la producción sustentada en la ciencia son contrapuestos, en cuanto pueblos de la c., a los pueblos naturales que permanecen en una dependencia plena respecto de la naturaleza; como las “ramas individuales” de la c. figuran “las ciencias, las artes, la actividad industrial”, que debe agradecer “a las ciencias aplicadas […] en los tiempos recientes […] su poderoso ascenso”. En la medida en que la ciencia apli-

cada "obligó a las fuerzas naturales a ejecutar el trabajo ejecutado en general por las fuerzas humanas, redujo el estamento de los trabajadores e incrementó, consecuentemente, la clase de los eruditos y artistas, y de todos aquellos que dirigen su actividad hacia los intereses espirituales". Con todo, permanece consciente no solo de que la economía agraria es "el primer inicio de toda c.", sino también de que toda "c. espiritual está basada en la c. material".

El *Wörterbuch der philosophischen Begriffe* [Diccionario de conceptos filosóficos] (1904) de Rudolf Eisler distingue la "*historia de la c.*" de la "*filosofía de la c.*, en cuanto teoría y evaluación de las estructuras culturales", y reúne los contenidos que se especifican bajo el nombre de 'c.': "formación (espiritual, social, ética) de las capacidades intelectuales y morales del ser humano en estructuras espirituales, sociales (ciencia, derecho, costumbres, etc.) contención de la vida instintiva desenfrenada a través de la voluntad; valorización y desarrollo de todo lo 'natural' al servicio de necesidades superiores en el sentido de una humanidad progresiva, quintaesencia de las estructuras e instituciones socialmente surgidas, vida consciente, planificada, bajo la influencia de las ideas; formación ética". En concordancia con Kant, se destaca la capacidad del ser humano para proponer sus propios fines y, de esta manera, la libertad que "emplea a la naturaleza como medio" (*CFJ*, § 83); en concordancia con Fichte, dicha libertad es elevada a la "plena independencia respecto de todo lo que no somos nosotros mismos" (W VI, 86). *Kampf um einen geistigen Lebensinhalt* [*Lucha por un contenido espiritual para la vida*], de Rudolf Eucken, contrasta con la definición –de orientación etnológica– que hace Heinrich Schurtz de la c. en cuanto "herencia del trabajo de las generaciones precedentes, en la medida en que se corporeizó en las disposiciones, la conciencia del trabajo y los productos del trabajo de los que han vivido en cada época" (*Urgesch. d. Cult.*, Leipzig-Viena 1900, 5). En el *Wörterbuch der Philosophischen Grundbegriffe* [Diccionario de conceptos filosóficos fundamentales] (Leipzig, 5ª ed., 1907) de Friedrich Kirchner y Carl Michaëlis, se define la c. como "el cuidado, la elaboración y la formación de una cosa a fin de volverla aprovechable para algún uso. En sentido amplio, la c. es la elaboración de toda la naturaleza por parte del ser humano y la formación de las disposiciones y destrezas morales, intelectuales y técnicas de este" (130). Frente al estado de naturaleza, la c. constituye, "a pesar de todos sus aspectos sombríos, el estado superior, más valioso de la humanidad" (ibíd.). Todavía están presentes como significados el cuidado, la elaboración y la formación; pero aquí, como en Eisler, en el umbral del discurso del siglo XX sobre la c., pierde su generalidad el carácter de base que posee la agricultura.

1.3 En 1936, Norbert Elias destacó, a partir del ejemplo del discurso alemán sobre la c., algunas particularidades en comparación con los países limítrofes. Posiblemente bajo la impresión de la difamación nazi de la "sifilización" (cf. Haug 1986, 123), cree poder mostrar que, ante todo, el adjetivo "cultural" no es "traducible sin más al francés o al inglés" ya que, en él, se revela "en toda su pureza" un "significado específicamente alemán": no designa "el valor del ser de un hombre, sino el valor y el carácter de ciertos productos humanos"; en cambio, la "palabra 'cultivado' es muy próxima al concepto occidental de civilización", pues este se refiere "a un proceso o, cuando menos, al resultado de un proceso; se refiere a algo […] que se mueve de continuo hacia 'delante'" (Elias 1995, 58). En el siglo XVIII, se habría asociado con la 'c.' un significado intensivo de la espiritualidad, desplazado hacia la interioridad, en el cual una intelectualidad burguesa débil, en un "Imperio Alemán" disgregado en multitud de Estados bajo el Absolutismo, experimentó su contraposición de clase en relación con la sociedad cortesana. "Los elementos burgueses estaban excluidos de la participación política; todo lo más que podían hacer de modo autónomo era 'pensar y escribir poesía'" (97). Como la c. cortesana seguía el modelo francés, "civilización" se convirtió en contraimagen doble de lo ajeno y de la dominación de clase, hasta que luego, bajo la división del poder entre burguesía y aristocracia condicionada por el capitalismo industrial, el significado del par antitético c./civilización se desplazó hacia el factor nacionalista de la galofobia: "de una antítesis fundamentalmente social pasó a ser una antítesis nacional" (79). Si se pasa por alto la referencia clasista y revolucionaria subyacente, la tesis de Elias se reduce a la criticable afirmación según la cual la 'c.' ha sido concebida, en alemán, en términos nacionalistas (Fisch 1987). A partir del material histórico hay que mostrar qué hay de acertado en la tesis y en la crítica a esta.

2. En el humanismo del Renacimiento, la metáfora ciceroniana de la *cultura animi* reaparece y se extiende, a partir de entonces, en las diversas lenguas europeas de la Modernidad, como hábito, ennoblecimiento, refinamiento en el sentido del cultivo tanto espiritual-moral como corporal-práctico de las disposiciones humanas. Erasmo recomienda, en la educación, consolidar "el talento natural mediante el cultivo" [*naturae commoditatem cultu adjuve] (Ausgewählte Schriften* 5, 122). Un *colto* designa, en italiano, a una persona culta y se corresponde con el inglés *cultured* o *educated*. Según Spinoza, todos los seres humanos, *sive barbari sive culti* [sean bárbaros o cultos], desarrollan costumbres y algún *status civilis* (*Tractatus Politicus*, cap. I, § VI). Shaftesbury, a quien la era de la Ilustración burguesa debe impulsos de cultivo decisivos, y que ha influido sobre Rousseau y Kant, designa "instinto" a "aquello que enseña la naturaleza, excluyendo al arte, la c. o la disciplina" (Shaftesbury 2000, 325). La formación que genera refinamiento ('c.') debería conciliar lo interno con lo externo político: "moralidad y buen gobierno van de la mano" (*Sensus Communis*, 72). Para

Shaftesbury, se trata de "aquella clase de *Civilidad* que surge de un justo *Sentido* de los *Derechos comunes* de la Humanidad, y la *Igualdad natural* que existe entre aquellos que son de la misma Especie" (2000, 70). Lo que Elias diagnostica como camino particular [*Sonderweg*] alemán a propósito de Kant está prefigurado en Shaftesbury. En la fundamentación que ha hecho John Henry Newman en 1852 de la "idea de construcción" del sistema universitario inglés sobre la base de la "*intelectual culture*" –en alemán se diría: "formación espiritual" [*geistige Bildung*]– (1907, cit. en Fischer-Appelt 2011, 99) se perciben ecos de ese significado.

2.1 En la Ilustración y en su contraparte, el Romanticismo –que se nutre de aquella–, 'c.' es un concepto de formación marcado por la filosofía de la historia y de la moral; así aparece en Johann Gottfried Herder, que es tenido por padre del "concepto moderno de c." (Perpeet 1976, 1309). En el escrito que volvió súbitamente famoso a Herder, *Otra filosofía de la historia para la educación de la humanidad* (1774) y que es considerado el "manifiesto temprano del historicismo" (Gadamer 1967, 146), es formación [*Bildung*], y no c., el concepto rector. La noción de "educación del género humano" (1777) propuesta por Lessing lleva agua al mismo molino. En 1784, en *Ideas sobre la filosofía de la historia de la humanidad*, habla Herder en forma distanciada de lo que "llamamos c. y que a menudo deberíamos llamar solo una debilidad refinada […]. Nada es más incierto que esta palabra, y nada más engañoso que la aplicación de ella a pueblos y épocas enteros" (Prefacio; el pasaje no aparece en la trad., NdT). La apropiación del legado social transmitido por la tradición y la educación es concebida por Herder como "segunda génesis del hombre, que abarca toda su vida" (262). Deja sin responder la pregunta por si hay que designar a este proceso como c. a partir "del cultivo del agro […] o, tomando la imagen de la luminosidad, como *Ilustración*" (ibíd.; trad. mod.). "La cadena de la c. y de las luces se extiende entonces hasta los confines de la Tierra". De esto se deriva un relativismo cultural que permite establecer la "diferencia entre pueblos beneficiados y no beneficiados por las luces, entre los pueblos de c. y los que no lo son" como "solo gradual". Esta idea de formación constituye el núcleo de la "verdadera historia de la humanidad" (252). Sin avances en la formación o el cultivo, la historia solo muestra "la espeluznante perspectiva […] de ver, en las revoluciones de la Tierra, solo ruinas sobre ruinas, eternos comienzos sin final […]. Solo la cadena de la formación hace de estas ruinas un todo en el que, sin duda, desaparecen figuras humanas, pero el espíritu humano vive inmortal y continúa influyendo" (el pasaje no aparece en la trad., NdT). De esto se sigue que la historia 'en verdad' solo puede ser escrita como historia de la c., en el sentido de historia de una formación superior. Herder ve la fuerza motriz por este camino, pero no la contradicción que en ella reside: a la pregunta por "cómo […] llegó Europa a labrarse su c. y con ella el rango que le corresponde con preferencia a otros Continentes" (692), responde que la "nueva 'c.' de Europa" solo podía ser "una c. de los hombres tales como eran y querían ser, una c. de la actividad, de las ciencias y artes" (693).

2.2 Kant ve en acción, en las *Ideas* de Herder, una "mera filosofía especulativa" que opera con analogías (W 10, 792) y echa de menos lo que "habría preparado […] una mente histórico-crítica" (801). Su reseña, que refiere detalladamente las *Ideas*, lo muestra además asombrado frente a las reflexiones protomaterialistas de Herder.

Con el deber del "cultivo de todas las facultades en general" comienza Kant la "Exposición de los deberes de virtud como deberes amplios" en la *Metafísica de las costumbres* de 1797 (VIII) (Kant 2008, 244): lo fundamenta con "la finalidad de la humanidad en nuestra propia persona" y le asigna, con una desconcertante arbitrariedad, "la capacidad de realizar todos los fines posibles" en el sentido del cultivo de "las disposiciones incultas de su naturaleza, como aquello a través de lo cual el animal se eleva a hombre". Kant denomina esto c. "física". Rebaja pragmáticamente su carácter de deber a máxima de flexibilidad: "Cultiva tus facultades anímicas y corporales para ser apto para todos los fines con que puedas encontrarte, sin saber cuáles de entre ellos podrían ser los tuyos" (245, trad. mod.). Como segundo deber humano considera Kant el "cultivo de la moralidad en nosotros", de modo que "la ley no sea solo la regla sino también el móvil de las acciones" (245s.). C. tiene aquí el sentido de un trabajo de cuidado, desarrollo y formación.

Mientras Kant, en su *Antropología en sentido pragmático*, ofrece una etnología de la c. de la vida cotidiana atravesada por reglas de sensatez, en *Idea para una historia universal desde un punto de vista cosmopolita*, de 1784, esboza su filosofía de la historia de la c. El condicionamiento recíproco propuesto por Shaftesbury entre "moralidad y buen gobierno" es extendido aquí a la política internacional, en consonancia con la comprensión de que el buen gobierno, en armonía con la moral, no es posible en un solo país; una comprensión cuya validez habría de experimentar amargamente el socialismo revolucionario del siglo XX. En este contexto aparecen, en Kant, las palabras que Elias cita para reforzar su tesis sobre el camino particular alemán: sin satisfacción mundial del mundo estatal, según Kant, "con la engañosa apariencia de un bienestar externo, la naturaleza humana padece los peores males […]. Por eso, Rousseau no se equivocaba al preferir la condición de los salvajes: si prescindimos de este último escalón que nuestra especie ha de subir, tenía razón. El arte y la ciencia nos han *cultivado* en alto grado. Con respecto a las buenas maneras y al decoro social, estamos *civilizados* hasta la saturación. Pero nos falta mucho para podernos considerar *moralizados*. La idea de la mora-

lidad pertenece también a la c." (KANT 2004, 27; trad. mod.). KANT contrapone, pues, la c. en igual medida con la formación científica y estética y con el cultivo de las formas de trato social y la remite a la regulación jurídica de la política internacional como condición de su plena posibilidad. Según KANT, la salvación no viene desde adentro. A la inversa, es la situación del mundo estatal, que no está sometida a ningún derecho semejante, la que obstaculiza constantemente "los lentos esfuerzos por llegar a una formación culta e interior del pensamiento de sus ciudadanos" (A 403, trad. mod.).

En *Comienzo verosímil de la historia de la humanidad*, KANT muestra cómo se enreda ROUSSEAU en la contradicción de afirmar, por un lado, en el *Discurso sobre las ciencias y las artes* y en *Sobre la desigualdad entre los hombres*, "el inevitable conflicto de la c. con la naturaleza del género humano", y de considerar, por otro, en el *Emilio* como un objetivo del discípulo trascender este conflicto mediante un perfeccionamiento de la c., acorde con las propias disposiciones. Todos los males pueden ser entendidos por el hecho de que, como dice KANT, "la c., según los verdaderos principios de una *educación* simultánea del hombre y del ciudadano, todavía no ha comenzado en sentido propio y mucho menos concluido" (KANT 2004, 88). En tanto "la c. […] progrese, por así decirlo, sin plan", domina "la *desigualdad* entre los hombres; no, por cierto, la referida a las dotes naturales o de la fortuna, sino la del *derecho humano* universal" de los seres humanos (90, n). "Luego, en el nivel de c. en que todavía se halla el género humano, la guerra es un medio inevitable para extender la c., y solo después de que esta se haya cumplido (Dios sabe cuándo) nos será saludable una paz perpetua, y se tornará posible", solo por medio de ella (94, trad. mod.).

En consecuencia, KANT no puede ser citado para probar un semántico camino particular alemán de desprecio de la civilización en nombre de la c. Antes bien, él postula la civilización del mundo estatal internacional como condición de posibilidad para un cultivo real de la moral. KANT busca incluso desactivar la dominación patriarcal, de un modo todavía marcado por ella, al transformar el sometimiento del género femenino por parte del masculino en una subordinación y supraordinación recíprocas: cada género "debe, en el *progreso de la c.*, ser superior [al otro] de manera diferente: el hombre [debe ser superior] a la mujer por sus facultades corporales y por su valentía, pero la mujer [debe ser superior] al hombre por su don natural de adueñarse de la inclinación del hombre por ella" (KANT 2009, 299). Llevado irónicamente al extremo: "la mujer debe *dominar* y el hombre, *gobernar*". En cambio, "en el estado todavía carente de civilización" (299s.), "en el rudo estado de naturaleza […] la mujer es un animal doméstico" (301).

2.3 También para Friedrich v. HARDENBERG, que desde 1798 firmó sus escritos con el nombre de NOVALIS, la "c." no se reduce en modo alguno a lo interno. Ella se apoya en los poderes históricos del Estado y el capital (comercial). "El hombre sin Estado es un salvaje. Toda la c. proviene de las relaciones del hombre con el Estado. Cuanto más formado está, en mayor medida es miembro de un Estado formado" (NOVALIS 1976, 378). El "espíritu mercantil" –por cierto, no el "*histórico*", que es solo "bastardo del auténtico espíritu mercantil *creativo*", es para él "pura y simplemente el espíritu *grandioso*. […] Estimula a las ciudades y a los países, a las naciones y a las obras de arte. Es el espíritu de la c."; con lo cual NOVALIS concibe a esta, al igual que HERDER, como proceso dinámico de "perfeccionamiento de la especie humana" (373, trad. mod.). El hecho de que la c., como el comercio, trascienda lo nacional se condensa, para NOVALIS, en la praxis de la traducción. Le escribe en 1797 a August Wilhelm SCHLEGEL –cuya traducción de Shakespeare lo deslumbra– que, junto a los romanos, los alemanes son "la única nación que sintió tan irresistiblemente el instinto de la traducción, y que a este le debe una medida tan infinita de formación"; de ahí que existan algunas "analogías […] con la […] c. literaria" de la antigua Roma (I, 648).

Como para KANT, tampoco para NOVALIS representa la c. lo en sí positivo a diferencia de la civilización; habla del "perjuicio temporario […] de un cierto estadio" de la c. "para el sentido de lo invisible" (1799, II, 734); o ve que el "valor" de los medios de satisfacción de las necesidades, que se tornan "más variadas […] con el crecimiento de la c.", "crecía tanto más cuanto más rezagada permanecía la convicción moral por detrás de todas esas invenciones del lujo" (1798, II, 300). Critica "estos tiempos de c. brutalizadora", con su "ideal de la fuerza suprema" para el cual el ser humano se convierte en "espíritu animal", en "una mezcla cuyo ingenio brutal posee precisamente una fuerza de atracción brutal para los débiles" (1798, II, 365).

2.4 En GOETHE, "c." hace siempre referencia a actividades prácticas de "ennoblecimiento, perfeccionamiento, cuidado, formación"; además, las formas de trato y la moralidad. De los "cortesanos alemanes" hace decir, en el *Wilhelm Meister*, que esa clase "por aquella época carecía de toda c.", y concretiza esto así: sus exponentes "no tenían idea de ciencia" (GOETHE 2006, 484). Al mismo tiempo, se insinúa –"en los momentos de transformación de una c., en el descubrimiento de una c. ajena" (ibíd., 1398, trad. mod.)– la posterior fijación del hacer en ser, del proceso en sistema. La emigración al Nuevo Mundo de los EE.UU. es una salida de la c. del Viejo Mundo. Obedece al principio de "difundir más allá de los mares las ventajas de la c. y dejar a nuestras espaldas los inconvenientes" de esta (ibíd., 1511, trad. mod.), con la curiosa especificación: "No toleraremos tabernas ni bibliotecas de lecturas" (ibíd.). Tampoco "admitimos judíos entre nosotros, […] pues ¿cómo podríamos concederles la participación en la

c. más elevada, cuyo origen y procedencia niegan?" (ibíd., trad. mod.).

Goethe da espacio a la protesta protofeminista: "Los hombres quieren reservarse toda la c. superior, no nos permiten acceder al estudio de las ciencias, pretenden hacer de nosotras muñecas o gobernantas domésticas" (ibíd., 573, trad. mod.). En las *Afinidades electivas*, hace que el "Mediador" (*Mittler*) –esta iniciación al matrimonio personificada– ensalce el matrimonio como "el principio y la cumbre de toda c." (ibíd., 924s.). Su propia concepción de la c. más elevada destella cuando instruye al narrador, en los *Años de aprendizaje*, acerca de que "a toda persona cuyo espíritu tenga la propensión a una c. moral, cualquier situación le dará pie a desarrollar al mismo tiempo su fina sensibilidad, para que así no incurra en el peligro de caer bruscamente de su altura moral al abandonarse a seducciones de una imaginación desbordada" (ibíd., 528; trad. mod.). A la "c. superior" pertenece, en buena medida, la "c. del saber a través del instinto interno en función de la cosa misma, el puro interés en el objeto" (*Farbenlehre*, II.1.3). Entre ambos media la c. ética, desde la moderación y el gusto hasta las formas de trato. Goethe hace que Mefistófeles diga, ironizando acerca de dichas formas: "La c., que alcanza a todo el mundo,#/ se ha extendido al diablo" (*Fausto*, 118, vv. 2495s.).

2.5 En los escritos tempranos de Hegel la "c." hace referencia al proceso de "ennoblecer" (Hegel 1978, 145). Al mismo tiempo, la c. alude a su resultado como una "grieta entre el pueblo y los intelectuales (*Gebildeten*)" (ibíd.). En la *Fenomenología* –a diferencia de "arte" y "formación"–, la c. no cumple ningún papel. Algo distinto ocurre en las *Lecciones sobre historia de la filosofía*. Aquí ofrece Hegel un diagnóstico mordaz sobre la "c. romana" en el cual la c. es entendida como pretérita y ajena, ya no de manera práctico-procesual, sino como entidad cerrada y estatal, sinónima del "mundo romano". Hegel caracteriza al Imperio como "universalidad abstracta […] que, en cuanto poder, es esa dominación fría en la cual todas las individualidades particulares, los espíritus de los pueblos individuales, han sido superados; en que toda belleza ha sido destruida" (*HW* 19, 405; el pasaje no aparece en la trad.). Más aún, "la c. romana consiste incluso en llevar esto a la conciencia sin una interioridad viva" (ibíd.). Hegel expone esto a partir del ejemplo de la literatura y la filosofía, que para él representan, en una medida particular, la c., entendida como formación ennoblecedora de lo humano: "El arte poética no es autóctona; ha sido tomada en préstamo; lo mismo ocurre con la filosofía. Es una filosofía del entendimiento; así, la filosofía de Cicerón; él posee, como pocos filósofos, una completa inconciencia acerca de la naturaleza de la circunstancia de su Estado" (ibíd.). Cuando Hegel designa al "poder romano" como el "escepticismo real", lo echa de menos en la comunidad política, la κοινωνία πολιτική de la Atenas clásica (por cierto, idealizada). No hay un universal sustancial que convierta a los individuos en ciudadanos. "El mundo en su existencia se ha dividido ahora en dos partes; por un lado, los átomos, las personas privadas y, por otro, un lazo externo entre ellas; y este lazo solo externo es la dominación, el poder como tal, e igualmente traspuesto a la unicidad de un sujeto, el emperador" (ibíd.). En lo que atañe a la filosofía bajo estas condiciones, es "lo externo, lo político" lo que define su "forma" (ibíd.).

En la filosofía medieval, desde la perspectiva de Hegel, "el espíritu, después de lo que ha llegado a ser en sí, ocupa un plano más alto que antes; pero […] con respecto a su conciencia, se ve retrotraído por entero a los orígenes de la c., que se ve obligada así a comenzar de nuevo por el principio" (Hegel 1995, 93). Aquella 'altura' no es de "este mundo", pues, en la escolástica, "la razón encuentra su existencia y su realización en otro mundo". Por eso, "toda la trayectoria de la c. tiende precisamente a restaurar la fe en *este* mundo" y a reencontrarla en el perdido ámbito terreno. De Aristóteles, quien habría podido representar esto en términos filosóficos, solo se conocía el *Organon*. "Eran tradiciones mezquinas de los romanos; la c. del mundo, por así decirlo, estaba interrumpida" (*W* 19, 545).

3. *Historia de la c.* En coexistencia con el sentido originario, actual-procesual de la c. como *cuidado* y *refinamiento* de disposiciones espirituales, la mirada de los historiadores y etnólogos –que se anuncia en la mirada de Hegel sobre la c. romana– destaca el sentido sintético, que abarca y refuerza todas las esferas vitales, de una modalidad característica de todas las relaciones sociales. El uso lingüístico se escinde. Las c., en aquel plural del que se dice en 1793, en el diccionario de Adelung, que es poco corriente, hacen referencia ahora a las individualidades históricas que abarcan pueblos y épocas. 'C.' se convierte, de este modo, en tema de la historia de la c. en proceso de surgimiento, que se nutre de la "etnología". De acuerdo con dicha historia, "la c. […] pone en movimiento todas las capacidades del cuerpo y del espíritu, y vuelve a los Estados poderosos y florecientes" (Adelung 1782, 11). Los gobernantes y sus guerras se desplazan al margen, frente a lo cual la nueva disciplina "narra minuciosamente la invención del fuego y el vidrio y hace que no pase desapercibida, en nuestro continente, la llegada de la viruela, el aguardiente, las papas; e incluso no se avergüenza de prestarle más atención a la sustitución de la lana por el lino en nuestra vestimenta que a las dinastías Zhi Liang y Tsin" (v. Schlözer 1785, 70s.; cit en Cunov 1920, 179).

3.1 Al considerar "el estado actual de la formación política, artística y científica", Wilhelm v. Humboldt escribe que "toda tentativa de una historia de la c. del género humano […] de vez en cuando [se topa], por así decirlo, con nudos que se resisten a que continúe la tarea de resolución". Explica esto a partir de la confluencia de la "capacidad espiritual" –cuya influencia no puede ser deducida– "con lo formado por ella y en torno a ella".

Lo que es ante todo interno repercute hacia afuera y, con el correr del tiempo, se conforman "medios para asegurar lo que anteriormente había sido producido de manera fugaz"; un proceso que la investigación puede seguir "paso por paso". Esto vale asimismo para el lenguaje, "y en él resulta también reconocible el estado respectivo de la c." (1836, § 2, 146s.). Aún el "estado de la c." oscila entre el nivel de la formación y la infraestructura lingüística de la formación posible. Ya en su discurso ante la Academia de junio de 1820 distingue Humboldt la estructura fundamental de un lenguaje de su "c. más refinada y científica" (8) y niega que "todos los lenguajes sean capaces de la misma c., o aunque solo sea de una c. importante" (12). La "capacidad" a la que la "civilización y […] la c. […] le deben su existencia" es designada por él, por ejemplo, como "orientación genial del espíritu del pueblo" (§ 4, 156s.).

Esta concepción de la c. tiene sus puntos ciegos en su carácter de clase y en su enfoque patriarcal. Si, según Adam Smith, por cada rico tiene que haber 500 pobres, así también, por cada 'culto' de la sociedad burguesa en ascenso deben existir 500 'incultos'. La ideología de la formación se legitima con el 'genio', cuyas innovaciones hacen avanzar a toda la sociedad. Pero, ¿cada cuántos 'cultos' surge un genio tal?

3.2 Las lecciones sobre el estudio de la historia –que se volvieron luego famosas con el título de *Reflexiones sobre la historia universal*– dictadas entre 1868 y 1873 por el historiador de la c. de Basilea Jacob Burckhardt, que nació veinte días después que Marx y murió dos años después que Engels, proporcionan un texto de referencia contemporánea excelente para determinar la localización recíproca. Aunque Burckhardt se muestra adverso a la especulación hegeliana, para él la historia es, "de acuerdo con los medios disponibles, una historia del espíritu; la historia externa, materialista existe solo como base inevitable para aquella" (Burckhardt 1982, 107 [aquí, como en algunos otros casos, el pasaje no aparece en la trad., ya que esta utiliza como fuente una edición alemana diferente de la que se cita en el artículo, NdT]). Lo "histórico" en sentido estricto es para él lo "ya […] superado" y "la única reserva de lo eterno en la Tierra: el arte". Este es "lo único permanente en la Tierra […] una segunda creación ideal" (279). Las "tres potencias" de la historia son para él el "Estado, la religión y la cultura" (Burckhardt 1983, 70). La economía se oculta en la c. "El sentido del lucro […] es la fuerza motriz de la c. actual" (186). A diferencia del Estado y la religión, la c. es para Burckhardt una esfera cuasi 'liberal'; pero, "sin la pretensión de tener validez universal o estatal coactivas", la c. produce, al mismo tiempo, una "incesante acción modificativa y disgregadora sobre las dos formas de vida estables" en cuanto "crítica de ambas" (102, trad. mod.). La c. es también, a ojos de Burckhardt, cada vez más lo que, "frente al Estado y a la religión", constituye "la sociedad" (103). En resumen: "La sociedad es en cierta medida la *suma* y forma de expresión externa de la c." (Burckhardt 1982, 254). Esta última es "el compendio de todo lo que se ha ido creando espontáneamente […], es toda la sociabilidad, toda la técnica, el arte, la poesía y la ciencia. Es el mundo de lo móvil, de lo libre", etc. (Burckhardt 1983, 70). En suma: la c. ocupa aquí el lugar que, por la misma época, ocupa para Marx y Engels la *sociedad burguesa*.

En la última reelaboración que hizo Burckhardt del manuscrito de las lecciones de 1872/1873 –después de la Guerra Franco-Alemana, de la Comuna de París y de su aplastamiento, que no son mencionados en sus anotaciones– aparece, bajo la rúbrica "El Estado en su condicionamiento por parte de la c.", la revolución capitalista de la industria, bajo el nombre de "la c. moderna" (Burckhardt 1982, 322). Desde 1815 –el reordenamiento postrevolucionario de Europa que, bajo la impronta de Metternich, siguió a la derrota de Napoleón– ve Burckhardt aquella 'c. moderna' que se precipita en "la gran crisis; comienza la era del lucro y el transporte, y estos intereses se consideran cada vez más como lo que determina al mundo" (322). Registra la maquinaria en la "gran fabricación" y "en el transporte: barcos de vapor y ferrocarriles. Además, una revolución interna en la industria a través de la química y la física", la "dominación sobre el gran consumo del mundo por parte del algodón. Inconmensurable expansión de la dominación del crédito […] Expansión de la colonización inglesa […] y, al mismo tiempo, la de los *United States* sobre la casi totalidad de Norteamérica. Finalmente, la apertura del Este asiático. Sobre la base de estos hechos puede parecer como si el Estado fuera solo la policía que vela por estas innumerables actividades" (323). Burckhardt experimenta esta conmoción como "la gran crisis del concepto de Estado en la que vivimos" (324). Una vez que ha subsumido irreflexivamente a la economía bajo la c., en lugar de concebir a aquella como una 'potencia histórica' que accede a la dominancia, le faltan los conceptos para pensar coherentemente el escenario contradictorio y conflictivo de la sociedad capitalista. Sus anotaciones reflejan el terror y la desorientada búsqueda de evasión del burgués culto [*Bildungsbürger*], presa de su contradicción, vagamente intuida, consistente en participar, en cuanto burgués [*Bourgeois*], de la destrucción de aquello que para él, en cuanto culto, es lo más elevado. Se refugia en el Estado fuerte. "Ante todo, lucro y transporte son advertidos, del modo más duro y en forma duradera, de que ellos no son lo más importante en la vida humana" (326). Al mismo tiempo, teme que el Estado "vuelva a asumir la supremacía sobre la c." (325). "¿O acaso ha de convertirse todo en mero *business*, como en Estados Unidos?" (375).

En esta imagen es posible reconocer, siguiendo a Marx, al capitalismo disfrazado de c., junto con el mercado mundial, como lo determinante. Encaja con esto el hecho de que Burckhardt entienda a la c. del siglo XIX

como "c. universal […] en posesión de las tradiciones de todos los tiempos, de todos los pueblos" (114s.), que se caracteriza precisamente por "el cese de toda ingenuidad en la producción" (182).

4. Las expresiones compuestas, acuñadas por la historia de la c. y luego también por la política: "c. griega" (1/383; *CFDHI*, 495), "Estados cultos del continente europeo" (MEW 23, 26, *C*, I/1, 9; trad. mod.), "lucha cultural" (MEW 19, 31; 2012, 673) son empleadas por Marx sin mayores problematizaciones. Así también, más tarde, por Max Weber: "La c. antigua es c. de esclavos" (*Die sozialen Gründe des Untergangs der antiken Kultur* [Las razones sociales de la decadencia de la c. antigua], I).

'C.' como tal era para Marx, en cambio, una de las categorías de aquella sociedad burguesa cuyo contenido materialista histórico había que sacar a la luz. Para él se trataba, por ejemplo, de cómo el ser humano, en la medida en que transforma la naturaleza externa en el trabajo, al mismo tiempo "desarrolla las potencias que dormitan" en "su propia naturaleza" (MEW 23, 192; *C*, I/1, 216; trad. mod.); o, en el lenguaje de los *Grundrisse*, y en cuanto "*civilising influence of capital*", se trataba de la c. "de todas las propiedades del hombre social y la producción del mismo como un individuo cuyas necesidades se hayan desarrollado lo más posible, por tener numerosas cualidades y relaciones" (MEW 42, 323s.; *Gr*., I, 361). Esto traduce ideas de Herder. La apropiación de las capacidades genéricas históricamente devenidas retoma un tema fundamental de la comprensión de c. desde la Antigüedad y lo introduce en el pensamiento materialista histórico. El "desarrollo de la riqueza de la naturaleza humana como fin en sí" (MEW 26.2, 111; *TSP*, 2, 100) traslada al ámbito terrenal la visión de Kant de que "el destino de la especie humana […] solo consiste en un progreso hacia la perfección" (Kant 2004, 87). Como una liberación de la sociedad en cuanto 'sociedad de la c.' se constituye el proyecto marxiano de que "el hombre socializado, los productores asociados, regulen racionalmente ese metabolismo suyo con la naturaleza poniéndolo bajo su control colectivo, en vez de ser dominados por él como por un poder ciego"; y, a través de la delimitación de este "reino de la necesidad", abrir a todos los seres humanos el acceso a la realidad del "reino de la libertad" –meramente imaginado por la ideología de la c., o reservado para una pequeña élite– como esfera del "desarrollo de las fuerzas humanas, considerado como un fin en sí mismo" (MEW 25, 828; *C*, III/8, 1044). En buena medida, Marx llevó la tendencia intuida por Burckhardt de que todo se convierte "en mero *business*" a conceptos claros que conducen a una praxis transformadora.

4.1 Los ensayos de bachillerato escritos por Marx emanan el espíritu de Humboldt, atravesado por la Revolución Francesa cuando, en absoluta consonancia con el concepto clásico de c., se define el hecho de "ennoblecer a la humanidad y ennoblecerse a sí mismo" como "fin general" del ser humano, con la especificación de que está librado a cada individuo "encontrar los medios para alcanzarlo" (MEW 40, 591; Marx 1982, 1). En el ensayo sobre la religión, en el que el joven de 17 años debe responder a las expectativas de la materia escolar, explica, sobre la teoría de la historia, que "todo pueblo, una vez que ha alcanzado el más alto grado de c." –Marx lo echa de menos en el estado de las *artes* y las ciencias– "no podría deshacerse de las cadenas de la superstición, […] que incluso […] la moral nunca estaría libre de añadidos externos", etc., en tanto no exista el amor hacia "un ser superior", Cristo, "que cumple la aspiración insatisfecha a la verdad y la luz" (598). El espíritu de la Ilustración burguesa se expresa vehementemente en los influyentes artículos del novel periodista que, inmediatamente después de su graduación como doctor en Filosofía, declara a esta última "alma viva de la c." e intenta lograr que "la filosofía" se torne "mundana y el mundo" se torne "filosófico" (MEW 1, 98; Marx 1982, 230). La prensa es, para él, "la palanca más poderosa de la c. y de la educación espiritual del pueblo", ya que ella transforma "la lucha material en una lucha ideal […], en una lucha de espíritus" (*Rheinische Zeitung*, 11/12/1842, MEGA I.1/272).

En la crítica de la *IA* escrita con Engels, se ha extinguido ya el *pathos* por la c. Cuando Max Stirner hace que la humanidad suba el primer escalón, "en la escala de la c., por la costumbre" y continúe ascendiendo, de modo que ella escale "*realmente* el primer escalón… de la escala del cielo", "*imaginándose* que, al escalar la c., escala al mismo tiempo el cielo, el reino de la c. o la segunda naturaleza" (MEW 3, 90; *IA*, 189s.), entonces le cabe el escarnio de que él tiene que hacer que le presten "una 'escala del cielo' para 'escalar' un 'escalón de la c.' al que, en los países civilizados, llegan ya hasta los maestros de escuela" (MEW 3, 340; *IA*, 422).

4.2 Entre los puntos a trabajar por la crítica de la economía política mencionados en la "Introducción" de 1857 figura, en segundo lugar, la "relación de la historiografía ideal, tal como ella se ha desarrollado hasta ahora, con la historiografía real" (MEW 42, 43; *CCEP*, 310). Entre la historiografía "ideal" se encuentran, "en particular, […] las llamadas historias de la c." (ibíd.; ibíd., trad. mod.), que son ideales en tanto no actúan a partir del proceso de cultivo como "condición de la producción fundada en el capital" (MEW 42, 323; *Gr*., 1, 361). Cuando Marx, en las reflexiones sobre el valor de la mercancía fuerza de trabajo, llega a decir que "el volumen de las así llamadas primeras necesidades vitales y el modo de satisfacer a estas dependen en gran parte del estado de la c. de la sociedad, que son ellas mismas un producto histórico" (MEGA II.3.1/39), algo que, en *C*, I es denominado "elemento histórico y moral" de la mercancía fuerza de trabajo (MEW 23, 185; *C*, I/2, 208), la "c." funciona como mediación entre la teoría universal y la concreción histórico-empírica.

La expresión "c. en general" parece, en cambio, hacer referencia menos a un estadio de desarrollo histórico particular que, antes bien, a la particularidad de la 'esencia genérica' humana como algo histórico-práctico. Así, en el plusvalor ve Marx "la base para la época libre de la sociedad, por un lado; por otro, de esta manera, la base material para todo su desarrollo y para el de la c. en general. En la medida en que es la coacción del capital la que impone a la gran masa de la sociedad este trabajo a fin de que vaya más allá de su penuria inmediata, el capital crea c.; desempeña una función histórico-social" (II.3.1/173).

4.3 Cuando Marx habla, en los *Grundrisse*, de la influencia civilizadora del capital, es posible observar cómo trata los contenidos de valor del discurso sobre la c.; al mismo tiempo, se insinúa por qué él no los coloca bajo el amparo unificador de este discurso. Ante todo cabe retener que Marx no establece diferencia o contraposición algunas entre civilización y c.; al mismo tiempo, tiene en vista el cultivo "de todas las propiedades del hombre social", y para ello cuenta con que un ser humano semejante "sea capaz de disfrute, y por tanto cultivado al extremo" (MEW 42, 322s.; *Gr.*, I, 361). En este contexto, se hace referencia a que no es el valor de uso, sino el plusvalor el objetivo del capital, de lo cual se deduce una ampliación permanente del radio de circulación (321; 360). El desarrollo de las capacidades y necesidades humanas es mostrado por Marx como variable dependiente, resultado y, al mismo tiempo, condición de este proceso: "*Primeramente*: ampliación cuantitativa del consumo existente; *segundo*: creación de *nuevas* necesidades, difundiendo las existentes en un círculo más amplio; *tercero*: producción de nuevas necesidades y descubrimiento y creación de nuevos valores de uso" (322; ibíd.). De esta manera, "se acrecienta continuamente la esfera de las diferencias cualitativas del trabajo"; al mismo tiempo, dicha esfera "se torna más múltiple". En términos objetivos se deriva de esto la constante "exploración de la naturaleza entera, para descubrir nuevas propiedades útiles de las cosas; intercambio universal de los productos de todos los climas y países extranjeros; nuevas elaboraciones (artificiales) de los objetos naturales para darles valores de uso nuevos, por consiguiente, el desarrollo al máximo de las ciencias naturales" (322s.; 360s.). En términos subjetivos, se deriva de esto (además de la cientifización concomitante) el ya mencionado "cultivo de todas las propiedades del hombre social [...]; su producción como producto social lo más pleno y universal que sea posible (pues para aprovecharlo multilateralmente es necesario que sea capaz de disfrute, y por tanto cultivado al extremo)" (322; 361). Para Marx vale todavía el sentido originario de la palabra latina *cultura* en cuanto cuidado evolutivo para una formación superior. C. significa aquí, como en la época de Goethe, el 'cultivo' de "todas las propiedades"; pero ya no como un irreflexivo acontecer formativo de carácter elitista e individual, sino como uno inserto, específicamente según la clase, en el proceso socioeconómico del capitalismo y, de este modo, cautivo de la inversión entre fin y medios. Pues aquello en lo que puede valer como fin en sí mismo el despliegue de las capacidades humanas es al mismo tiempo extraído por el capitalismo y colocado ante sí en cuanto mero medio para la valorización y la legitimación, ya que "fuera de esa esfera de la producción y el intercambio sociales nada se presenta como *superior-en-sí*, como justificado-para-sí-mismo" (323; 362). El otro lado de este cautiverio en cuanto mero medio para la valorización es la "producción de un nivel de la sociedad frente al cual todos los anteriores aparecen como *desarrollos* meramente *locales* de la humanidad y como una *idolatría* de la naturaleza. Por primera vez la naturaleza se convierte puramente en objeto para el hombre [...]. El capital, conforme a esta tendencia suya, pasa también por encima de las barreras y prejuicios nacionales, así como sobre la divinización de la naturaleza; liquida la satisfacción tradicional, encerrada dentro de determinados límites y pagada de sí misma, de las necesidades existentes y la reproducción del viejo modo de vida. Opera destructivamente contra todo esto, es constantemente revolucionario, derriba todas las barreras que obstaculizan el desarrollo de las fuerzas productivas, la ampliación de las necesidades, la diversidad de la producción y la explotación e intercambio de las fuerzas naturales y espirituales" (ibíd..; ibíd.). Este análisis de la contradicción, en el cual la c. funciona en el sentido originario de cultivo, se vería despojado de su valor cognitivo a través de la subsunción bajo el discurso 'capitalista tardío' acerca de la c. Pues dicho valor ha convertido el exigente esfuerzo para ir más allá de lo dado en el nombre mismo para lo dado y ha extinguido las diferentes orientaciones procesuales y las lógicas autónomas dentro de su unidad indiferente.

4.4 Marx era asimismo consciente de que "la 'idea' ha quedado siempre en ridículo cuando aparecía divorciada del '*interés*'", así como de que "todo 'interés' de masa que va imponiéndose históricamente, al aparecer por vez primera en la escena universal, transciende ampliamente, en la *'idea'* o la *'representación'*, sus límites reales" (MEW 2, 85; *SF*, 147). Teniendo esto presente, así como la dependencia en que el modo de vida se encuentra respecto del modo de producción, se ha negado, sin duda, a "formular recetas de cocina [...] para el bodegón del porvenir" (MEW 23, 25; *C*, I/1, 17). Los seres humanos conquistarían esto, con sus luchas, en cada época. Pero, por cierto, Marx tradujo la aspiración humanista burguesa de lo cultural al campo de posibilidades –en términos de perspectiva– de una sociedad sin clases ni contradicciones de clase; una "asociación en que el libre desarrollo de cada uno es la condición para el libre desarrollo de todos" (MEW 4/48; *MC*, 52). Cómo han de vivir los seres humanos y de acuerdo con qué han de orientar su desarrollo futuro, es algo que no

podría prescribírseles. Ellos no han de deducir sus decisiones a partir de 'normas' o 'valores' suprahistóricos. Ante todo, la aspiración a alcanzar los propios fines –desarrollada por primera vez por Aristóteles (*EN* I.5) y equiparada a la libertad– que le proporcionó su dirección al concepto idealista de c., es mantenida por Marx como algo abierto, en vista del "desarrollo de las fuerzas humanas, considerado como un fin en sí mismo" (25/828; *C*, III/8, 1044). El carácter de fin en sí mismo del ideal burgués de c., gracias a la abolición de toda dominación de clase, finalmente bajaría del cielo de las ideas a la Tierra; o del Elíseo de los ricos al ámbito de los productores de toda riqueza. El hecho de que él conceda a la esfera de tales praxis que poseen su propio fin –según el modelo del *arte* autónomo– el nombre de "reino de la libertad", y de que la ubique "más allá de la esfera de la producción material propiamente dicha" (ibíd.; ibíd.), indujo al joven Lukács a confundirlo con el reino de la c. Pero, en la medida en que Marx se orienta a conquistar la libertad también dentro de la necesidad de la producción material, de modo tal que "los productores asociados regulen racionalmente ese metabolismo suyo con la naturaleza poniéndolo bajo su control colectivo, en vez de ser dominados por él como por un poder ciego; que lo lleven a cabo [...] bajo las condiciones más dignas y adecuadas a su naturaleza humana" (ibíd.; ibíd.), espera, de ser posible, postularla como un fin en sí mismo también en el "reino de la necesidad". Si se concibe aquí la dimensión cultural, disociando a esta de la fijación en el arte, se descubrirá, tanto en la producción como en todos los demás ámbitos vitales, la diferencia que representa, para los seres humanos, el hecho de que dicha dimensión sea fin o mero medio.

5. Una pugna no esclarecida, y quizás ni siquiera plenamente consciente para los actores históricos, entre el modo de consideración teórico-social impulsado por el ala marxista del movimiento de los trabajadores y el filosófico-cultural sostenido por la burguesía culta, concede su impronta ideológica a la transición hacia el 'capitalismo monopólico' o, más precisamente, 'oligocapitalismo' y el período de incubación de las guerras mundiales imperialistas del siglo XX. Simplificando las cosas, puede decirse que el discurso sobre la c., que en un comienzo representa, en Alemania, la continuación del discurso sobre el espíritu, se convierte en ideología hegemónica del bloque dominante en el poder, mientras que el ala revolucionaria –en todo caso anticapitalista– del movimiento de los trabajadores sostiene una formación contrahegemónica que se centra en la cuestión de la sociedad y en la crítica de la dominación de clase. Con la derrota de la revolución en Occidente y la irrupción de la época del fascismo, se modifican las relaciones de fuerza a favor de la hegemonía de la ideología de la c. Los *Cuadernos de la cárcel* de Antonio Gramsci, en los que se trata de una sutil reconstrucción, a partir de las derrotas, del pensamiento marxista como filosofía de la praxis, giran esencialmente en torno al problema de la hegemonía cultural. De esta manera, él trabaja sobre la capacidad de la izquierda crítica del capitalismo para llevar adelante el ataque en el terreno de la hegemonía de los dominadores.

5.1 Engels emplea el modo de expresión acuñado por los historiadores de la c. como algo obvio cuando habla –en una página que ha sido incluida entre las anotaciones sobre dialéctica de la naturaleza, posiblemente de fines de 1875– acerca de la "franja cultural a lo largo de la costa" a diferencia del "territorio cultural macizo", los "pueblos cultos", las "lenguas cultas", etc. (20/462; *DDN*, 106s.; trad. mod.). Una posición intermedia ocupa la categoría de c. en Engels cuando este dice: "en cuanto propietarios privilegiados de la formación, aquí, como siempre, son los sacerdotes los que preparan las condiciones culturales en los pueblos rústicos; pero la formación penetra en el pueblo, y los sacerdotes, de cara a él, deben echar mano de otras armas si quieren afirmar su influencia" (MEGA I.3/90). Por lo demás, al igual que Marx, trata bajo sus propios nombres las formas, las dimensiones o las instituciones de la praxis social que el discurso burgués acerca de la c. coloca bajo el paraguas de esta última.

A diferencia de la conceptualización de Marx y Engels, el registro de términos de la MEGA la interpreta desde el punto de vista del discurso sobre la c. burguesa; y también, bajo la denominación "c.", cita pasajes en los que no aparece la expresión; así, cuando Marx dice, sobre las sociedades antiguas: "Estas transformaron una gran parte del plusproducto en gastos improductivos para obras de arte, obras religiosas, *travaux publics* [trabajos públicos]" (MEW II.3.3, 1149). Si aquí el registro subsume bajo el término c. lo "no necesario", en sentido estricto, para la producción, en otro pasaje, incluye el ámbito central de lo "necesario": como el desplazamiento de los seres humanos a las regiones más frías "creó a su vez nuevas necesidades, como las del abrigo y la vivienda [...], abrió nuevos campos de trabajo y trajo con ello nuevas actividades, que hicieron que el hombre fuese alejándose más y más del animal" (MEW 20, 450; *D*, 149), "los hombres, a medida que se alejan más y más del animal en sentido estricto, hacen su historia en grado cada vez mayor por sí mismos" (23; *DDN* "Introducción", 16). De manera implícita, este pasaje contiene una crítica al discurso sobre la c. burguesa: "Todos los méritos del rápido progreso de la civilización se atribuyeron a la cabeza, al desarrollo y a la actividad del cerebro" (450; *DDN* § 149). También los extractos de Marx, Engels y Lenin sobre la c. (por ejemplo, Koch 1969) traen todos los textos posibles sobre el desarrollo social, el arte y la literatura, pero el concepto superior de c. no se encuentra allí; antes bien, se halla en el Lenin de la época postrevolucionaria, que lucha contra los déficits culturales, desde el punto de vista de la edificación de una sociedad socialista. En lo que respecta a Marx y Engels, se trata de la subsunción *a posteriori* de sus escritos bajo una categoría que

la burguesía había fortalecido y, finalmente, había convertido en hegemónica, a tal punto que, a pesar de su carácter de popurrí, creía no poder renunciar a ella.

Cuando Marx se mueve en ese campo –que la ciencia de la c., y aún más la antropología cultural más recientes observaban como tradicionalmente propio–, en *Los apuntes etnológicos*, domina el lenguaje de lo concreto, y la "c." abstractamente generalizadora no cumple papel alguno. En cambio, Engels, que utiliza los extractos en el *OF* [1884], inmediatamente después de la muerte de Marx (1883), comienza sin discusión conceptual con un párrafo sobre los "estadios culturales prehistóricos" que, apoyándose en Lewis Henry Morgan, diferencia como "salvajismo" y "barbarie", categorías que él, por su parte, divide en los estadios inferior, medio y superior, con lo cual Engels fija sus cortes a partir del desarrollo del modo de producción y de las formas correspondientes de organización social (ante todo, la división del trabajo) y relaciones de intercambio. El corte desde los "estadios culturales" prehistórico e histórico –que resume con el concepto abarcador de "civilización"– está marcado por el *Estado*, que, como "fuerza cohesiva de la sociedad civilizada" (MEW 21/170; *OF*, 265), de ahora en más protege la propiedad y, de este modo, reproduce la sociedad de clases mediante la aplicación de la violencia y la ideología. De este modo, salta a la vista la contradicción entre la c. y el "culto al dinero", aquella "mercancía por excelencia que encierra en estado latente todas las demás" (161; 254, trad. mod.): "la codicia vulgar ha sido la fuerza motriz de la civilización, desde sus primeros días hasta hoy […]. Si a pesar de eso han correspondido a la civilización el desarrollo creciente de la ciencia y reiterados períodos del más opulento esplendor del arte, solo ha acontecido así porque sin ello hubieran sido imposibles, en toda su plenitud, las actuales realizaciones en la acumulación de riquezas" (171; 266). A estos alude la apelación ideológica al discurso de la c., referente a lo verdadero, lo bueno y lo bello, puesto que la civilización, en su progreso, está "obligada a cubrir con el manto de la caridad los males que ha engendrado […], a pintarlos de color de rosa o a negarlos. En una palabra, introduce una hipocresía convencional que no conocían las primitivas formas de sociedad ni siquiera en los primeros niveles de civilización (172; 266). Aun cuando Engels utiliza, pues, el nombre del objeto procedente de la historiografía burguesa temprana, puesto que él la ve proceder de manera prácticamente materialista histórica, el discurso de la c. que va intensificándose, al mismo tiempo, en la época del Imperio alemán, no encuentra en él ningún eco. Se atiene al discurso de la sociedad. De la misma forma ocurre con los marxistas de la primera generación.

5.2 En Plejánov, se puede observar cómo, a partir de la ocupación con la ciencia burguesa, la terminología de esta sobre la c. encuentra un acceso en forma marginal, para ser respondida de inmediato, en general, de modo materialista histórico. Así, en la ocupación con Darwin, que pretendía reservar a las personas cultas [*cultivated men*] la articulación entre el sentimiento de lo bello y los amplios complejos de ideas (*The Descent of Man*, 1883, 92), algo que Plejánov refuta etnológicamente al reconstruir, partiendo del modo de producción, la forma en la que determinadas cosas "comenzaron a provocar sentimientos estéticos e ingresaron a la categoría de objetos ornamentales" (*Kunst und Literatur*, 47s.). En 1903, extracta una página de la *Völkerkunde* [*Etnología*] de Friedrich Ratzel (1894, I, 24) en la que literalmente pulula la "c.". Plejánov centra su atención en la frase: "la c. material precede a la espiritual". Le interesa la primacía de lo *material* frente a lo *espiritual* –subraya estas dos expresiones–; en plena consonancia con Marx, deja totalmente de lado el término genérico a favor de los conceptos concretos (cf. *Kunst und Literatur*, 355 y 992).

En Alemania repercute el socialismo de Estado de Ferdinand Lassalle –quien, en 1864, en su discurso en ocasión del primer aniversario de la fundación de la Asociación General de los Trabajadores de Alemania, había celebrado a esta como "movimiento cultural poderoso y nacional" (*Reden*, 381)–, por cierto, todavía en el sentido clásico de un movimiento de formación. En Franz Mehring, que llega al movimiento de los trabajadores a través de Lasalle, se encuentra un indicio de esto cuando describe como la "meta cultural más alta" una situación en la que "el pueblo" se haya convertido "en Estado y el Estado, en pueblo" (1884, cit. en Höhle 1958, 429). Luego, Mehring se acerca más a Marx en su aparato conceptual, y el discurso sobre la c. ya no tiene ningún papel en él.

6. La segunda y la tercera generación de marxistas se adaptan, al mismo tiempo, al discurso sobre la c. hegemónico y lo adecúan a sus objetivos de lucha. El sangriento telón de fondo contrastivo de las dos guerras mundiales y del fascismo intensifica la apoteosis de la c. hasta llegar al *pathos* salvador del estado de emergencia absoluto. Desde el llamado de Rosa Luxemburg a salvar de la burguesía a la c. burguesa en la Primera Guerra Mundial, pasando por la perspectiva de Lukács de salvar a la c. de la destrucción capitalista mediante la revolución, en la época de postguerra, como también por el Congreso Internacional de Escritores para "la salvación de la c.", realizado en París en los umbrales de la Segunda Guerra Mundial, se extiende una línea hacia el "humanismo" programático de la política cultural del socialismo de Estado, que intenta recuperar la herencia cultural del abuso por parte del nazismo. Al calor de esta disputa, la crítica de la ideología retrocede frente al discurso sobre la c. burguesa. La ecuación tácita c. = arte permanece irresuelta y la "c." sigue siendo el opaco espectro del "espíritu" como "concepto rector fundamental" postkantiano (Marquard 1974, 186). De este modo, en el marxismo occidental, en general, las cosas no son distintas que en el marxismo-leninismo.

6.1 Para el austromarxista Max Adler, el "verdadero rostro del socialismo" es el de "movimiento cultural mundial" (Trotski [1910] 2015, 490). C. significa para él el "encanto, con todo el poder de un hechizo, de la vida espiritual, del trabajo espiritual y de los intereses espirituales" (Adler 1914, 6). En la ocurrencia de la escena de la cesta de pan, en *Turandot o El congreso de los blanqueadores* –su pieza satírica sobre los intelectuales al servicio del dinero y el poder–, Brecht podría haber usado la réplica de Trotski a Adler, que todavía respira el espíritu de Marx y Engels: "de momento no vamos a examinar la pregunta de si en realidad, para la *intelliguentsia* como clase, las puras exigencias culturales (el desarrollo de la técnica, de la ciencia, del arte) son más poderosas que las sugestiones de clase de la familia, la escuela, la iglesia, el Estado y, por último, que la voz de los intereses lucrativos" (Trotski [1910] 2015, 493). Adler parece "ver en la *intelligentsia*, ante todo, a una corporación de sacerdotes de la c., que solo por ahora no ha logrado comprender que la ruptura socialista con la sociedad burguesa es justamente el modo supremo de servir a los intereses culturales" (ibíd.).
De hecho, el movimiento de los trabajadores de Europa occidental y su partido, la Socialdemocracia, produce, desde sus comienzos, un movimiento cultural de los trabajadores que los provee crecientemente de un impresionante conjunto de instituciones de todo tipo para la formación y el tiempo libre, así como de cooperativas de consumo, en la época entre las dos guerras mundiales y, luego de la Segunda, vuelve a hacerlo, también, mediante la construcción de viviendas.
6.2 De cara a la Primera Guerra Mundial, la protocatástrofe burguesa del siglo XX, Rosa Luxemburg escribe, acerca de la sociedad burguesa: "No cuando ella finge, relamida y virtuosa, c., filosofía y ética, orden, paz y Estado de derecho; sino como bestia feroz, como aquelarre de anarquía, como pestilencia para la c. y la humanidad, así es como ella se muestra en su figura verdadera, desnuda" (*GW* 4, 53). Ella diferencia entonces a la verdadera c. de la meramente fingida. Al mismo tiempo, proclama salvar la c. burguesa. No desarrolla la contradicción de que la burguesía, que emana la "pestilencia para la c.", haya actuado, al mismo tiempo, como creadora de un movimiento de trabajadores para salvar a la c. Elogia a Mehring, en ocasión de su 70º cumpleaños (27/2/1916), como el "representante de la auténtica c. intelectual en todo su brillo y esplendor". Él habría salvado "del campo de la burguesía para traerlos al nuestro, al campo de los socialmente desheredados, todos los tesoros que aún guardaba la c. en otro tiempo espiritual de la burguesía", fuera de "la filosofía alemana clásica", también la "poesía clásica". "Nuestros trabajadores la aprendieron [...], de manera que el socialismo no sería cuestión de cuchillo y tenedor, sino un movimiento cultural, una cosmovisión grande y orgullosa" (Luxemburg, *Briefe* 5, 104) Allí está otra vez la infiltración lassalleana del socialismo en el discurso sobre la c.
6.3 La Revolución de Octubre crea su propio discurso sobre la c. Aquí, las instituciones y las formas de nuevo tipo, a las que la frase de Lasalle sobre el movimiento de los trabajadores como movimiento cultural da un sentido revolucionario, no son una mera mejora meramente secundaria de la existencia de los trabajadores asalariados, sino condición de existencia, e incluso de supervivencia del poder de los trabajadores. El llamado por un empuje de la c. de las masas trabajadoras, sin el que y sin la que ningún socialismo puede realizarse, atraviesa las intervenciones de Lenin en los primeros años del poder soviético –con duda creciente y de cara a una "pérdida de la c. semiasiática" (LW 33, 448). "Con nuestra falta de c., no podemos producir la caída del capitalismo mediante un ataque frontal. Con otro nivel cultural, se podría resolver la tarea de forma más directa" (53). En el boceto de plan para un discurso de marzo de 1922 dice: "el punto cardinal del instante (el eslabón de la cadena) = abismo entre la magnitud de la tarea establecida y la pobreza, no solo material, sino también *cultural*" (LW 36, 559). Por otra parte, Lenin presagia las revoluciones asiáticas "porque cientos de millones de estos pueblos pertenecen a las naciones dependientes, sin poder pleno que, hasta ahora, fueron un objeto de la política internacional del imperialismo y existían solo como abono para la c. y la civilización capitalistas" (LW 30, 144).
6.4 El "Congreso Internacional de Escritores para la Salvación de la C." buscaba una respuesta ante el triunfo del fascismo en Italia y Alemania (París, 1935). Brecht contrapone el alegato, con una (contrapuesta) unilateralidad no dialéctica, a la retórica del "espíritu demoníaco" fascista, en lugar de hablar de los mejores logros de la c. por parte de las relaciones de propiedad. Bajo el influjo de la ideología burguesa, dice: "c., es decir, superestructura" (*GW* 20, 76). No sin agregar: "La modalidad en la que surge de la superestructura es: anticipación" (77). Es decir, uno mejor. No es absorbido, entonces, en la legitimación de lo peor.
Mientras Nietzsche compara la c. como tal con un hombre victorioso manchado de sangre que en su marcha triunfal arrastra tras de sí como esclavos, encadenados a su carro, a los vencidos, quienes, en su ofuscación, aún invocan la "dignidad del trabajo" (Nietzsche 2011, 551, 554), Walter Benjamin menciona al corcel y al jinete al designar a los así llamados "bienes de cultura" en cuanto botín que, "como suele ser costumbre, en el cortejo triunfal llevan consigo" los "herederos de todos los que han vencido una vez [...], los dominadores de hoy [que] pasan sobre los que también hoy yacen en tierra" (*TFH*, 181). De modo que "jamás se da un documento de c. sin que lo sea a la vez de la barbarie" (*TFH*, 182), un juicio que Ernst Bloch encuentra "despectivo en un sentido un tanto demasiado general", aunque justificado en lo esencial (*GA* 7, 1972, 411), y

que resulta conveniente para contribuir a la crítica materialista como un mensaje en una botella arrojado a la posteridad. Freud, tan crítico en otros aspectos, se sirve naturalmente del axioma de la ideología burguesa de la c. de acuerdo con el cual "'bárbaro' [...] es lo opuesto de 'cultural'" (*FOC*, 21, 91). Si, frente a esto, "se concibe la c., de un modo lo suficientemente firme, como desbarbarización de los seres humanos que los eleva por encima del estado salvaje, sin perpetuar este mediante una opresión violenta, entonces la c. ha fracasado de manera absoluta" (Adorno 2004, 131). Puesto que no es ante todo el trato de los bárbaros con 'la c.', sino el trato de los 'civilizados' con 'los bárbaros' y sus herederos internos a la propia sociedad, los innumerables cuyo destino es el trabajo no libre y de cuya sangre se alimenta la c. el que convierte documentos de la c. en documentos de la barbarie. De manera 'culta', es además bárbaro el trato objetivamente cínico con las obras de arte, que Bourdieu desarrolló como praxis de distinción burguesa.

"Lo que se escucha y se lee", le informa Franz Neumann el 31 de octubre de 1946, desde Alemania, a Max Horkheimer en EE.UU., "es la basura del idealismo alemán en sus diversas formas o de un marxismo que está amoldado a cada ventosidad del comandante militar soviético" (Horkheimer, *GS* 17, 767). Como un eco tardío de esto puede leerse la proposición en la *DN* de Adorno, de 1966: "Toda la c., después de Auschwitz, junto con la crítica contra ella, es basura" (*DN*, 367). La proposición es un acto de habla con tonos de denuncia, una certera perturbación de la perezosa paz postfascista, "tentativa de una crítica de la ideología extremadamente radicalizada" (Schweppenhäuser 2012). No se agota de ninguna forma en un acto de "crítica de la c. que culmina en una aporía intensificada hasta la desesperación" (Lembke 2005). Detlev Claussen ha llamado la atención sobre el pasaje intercalado "junto con la crítica acuciante a esto" y ha interpretado el sentido estratégico de la doble crítica, tanto a la c. como a la crítica de la c. en cuanto exhortación al desplazamiento del terreno: "como ningún otro, Adorno, después de 1945, ha postulado la necesidad de una teoría social que reconozca Auschwitz como la catástrofe social que le impone a la humanidad un nuevo imperativo categórico, esto es: 'el de orientar su pensamiento y acción de modo que Auschwitz no se repita, que no vuelva a ocurrir nada semejante'[*DN*, 365]" (1995, 15).

7. A comienzos del siglo XX, en el curso de un primer 'giro cultural', las ciencias del espíritu fueron rebautizadas como ciencias de la c., "solo que nadie sabe decir exactamente qué es en el fondo la c." (Mauthner 1910/1911, 42). En el lapso de tiempo entre la época de incubación de la Primera Guerra Mundial y el estallido de la Segunda y el delirio creciente de la persecución de los judíos, la filosofía burguesa se regodeaba en los filosofemas neoidealistas acerca de "las fuerzas más valiosas de la c. superior" (Nietzsche 1990, 93, § 99). La filosofía de la c. con su idea de c., en cuanto "quintaesencia de los valores de los bienes culturales en curso de realización", era "filosofía de 'moda'" en la década de 1920 (Perpeet 1976, 1310). El destino de la c. de Oswald Spengler (*La decadencia de Occidente*, 1918, vol. 1), la *Kulturphilosophie* [filosofía de la c.] de Theodor Litt (1919), configuraron el preludio. En 1928, bajo la dirección de Alfred Rosenberg, se fundó la *Kampfbund für deutsche Kultur* [liga de lucha por la c. Alemana. "En 1934, la filosofía de la c. alemana alcanzó su madurez enciclopédica" (Perpeet 1976, 1311).

7.1 El punto angular de la filosofía de la c. burguesa postmarxista lo constituye el mundo interior, el espíritu o la "vida espiritual creadora" que se inviste en "las formas de ordenamiento de la convivencia" y que tiene que objetivarse, para saber "qué esperar de sí misma" (Perpeet 1976, 1313). C. tiene validez como "quintaesencia de los actos de la existencia que se interiorizan" (Rösgen 1910, cit. en Perpeet, 1311). Para el neokantismo, "la idea de valor es el principio de la c." en general (Rickert 1911/1999, 45). "El ordenamiento discursivo está construido de forma que los aspectos más diversos de la praxis humana caen de manera espontánea en la esfera del 'valor'" (Rehmann 1998, 154). El hecho de que una sociedad que se socializa a través del valor y que, al hacerlo, reprime su origen en el trabajo, también reviste en la forma valor todo *terminus ad quem*, todo "para qué" es tan evidente que resulta invisible por pura cercanía. "C. es valor", resuena en la primera mitad del siglo XX desde casi todos los tejados filosóficos y "su contenido son los 'valores'". El círculo de los valores filosóficos continúa: luego de abstraer todas las metas y aspiraciones en la generalidad 'valores', se cree negar aquellas, al hacerlo con estos.

7.2 El pensador más interesante es Georg Simmel, en el que se cruzan el neokantismo y la filosofía de la vida con elementos de Marx y Max Weber. En "Cultura filosófica" [1911/1919], parte de la idea de que en cada alma está preformado "un plus, algo más elevado y más acabado de sí mismo" (2008, 97), "un fenómeno, por así decirlo, que está esbozado en ella misma como su plan ideal" (99). Se basa en una representación acerca de la "personalidad en su totalidad y como unidad"; medidos según ella "aún no estamos cultivados, cuando no hemos formado en nosotros este o aquel saber o poder particular" (ibíd., 98), sino solo cuando la apropiación de estas "figuras que ahora se le han tornado completamente ajenas" (100) al alma, es experimentada, al mismo tiempo "como desarrollo propio del centro del alma" (99). Pero aquí ahora se abre la antítesis entre el espíritu subjetivo y el objetivo, analizada por Hegel en la *Fenomenología del espíritu* como "alienación", en el lenguaje de Simmel entre el "alma" y sus "figuras que continúan existiendo en una peculiar autonomía"; como ejemplos, él menciona arte, derecho, religión, técnica, ciencia, costumbres (en este orden) y continúa: "En medio de este dualismo, habita la idea

de c." (97). Pasando por "el desvío por las estructuras del trabajo genérico histórico-espiritual va el camino cultural del espíritu subjetivo, por el que él retorna a sí mismo, como a algo ahora más elevado y más perfecto" ([1916] 2000, 190). En este pensamiento, todo esto tiene como perspectiva el "valor cultural", en tanto "aquellas fuerzas y valores anímicos –creadores y valoradores– ya *están* investidos" "independientemente de si un alma posterior redimirá de nuevo este valor producido por encanto y lo disolverá en el flujo de su sentir subjetivo (2008,104, trad. mod.).

Los actores de Simmel son el fundador de religiones, el artista, el hombre de Estado, el inventor, el sabio y el legislador (106): él celebra "la descarga de sus fuerzas esenciales, la elevación de su naturaleza a la altura, en la que hace salir de sí los contenidos de la vida cultural y la pasión por la cosa", con la "entrega totalmente olvidada de sí a la tarea objetiva" (107, trad. mod.). Como "valor cultural tan inconmensurable", Simmel destaca la obra de arte, porque es "inaccesible a toda división del trabajo"; es decir, esta independiza "el producto como tal de cada uno de los contribuyentes", lo que, por cierto, no menoscaba su conveniencia a fines, pero le sustrae "aquel estado interno dotado del alma que solo el hombre en su totalidad puede dar a la obra en su totalidad y que porta su inclusión en la centralidad anímica de otros sujetos" (120). Simmel condensa la autonomización de estructuras espirituales en contra de su creador en la fórmula: "lo que teje no lo sabe ningún tejedor" (114). Al afirmar que el carácter fetichista de la mercancía analizado por Marx sería "solo un caso peculiarmente modificado de este destino general de nuestros contenidos culturales"(116) –y de esa manera, sustrae el concepto marxiano a la crítica al capitalismo, llevándolo a la generalidad de la esencia metafísica–, él mismo ejecuta a ciegas el –por él– deplorado "crecimiento de los contenidos culturales en un suelo en el que otras fuerzas y fines distintos a los culturalmente plenos de sentido los llevan y recogen" (117). El ser humano se convierte en "mero portador de la coerción" de aquella autonomización, cuya "lógica domina los desarrollos" y la aleja de esta lógica, en una tangente de movimiento cultural circular, "de la vía por la que" los contenidos culturales "regresarían de nuevo al desarrollo cultural del hombre viviente. Esta es la auténtica tragedia de la c." (118). Procede en forma trágica, en tanto "las fuerzas negativas orientadas contra un ser surgen precisamente de los estratos más profundos de este mismo ser; que, con su destrucción, se consuma un destino; que […], por así decirlo, el desarrollo lógico es justamente la estructura con la que el ser ha construido su propia positividad […]. El desarrollo de los sujetos ahora ya no puede recorrer el camino que toma el de los objetos; siguiendo, sin embargo, este último, se extravía en un callejón sin salida o en el vaciamiento de la vida más íntima y más propia" (ibíd.).

7.3 La filosofía de la c. de Simmel desemboca en una crítica de la c. que se detiene en los umbrales de la crítica de la sociedad. El discípulo de Simmel György Lukács –arrastrado por la irradiación de la Revolución de Octubre hacia la política comunista y la teoría marxista–, quien no solo es considerado padre del marxismo occidental, sino que también ha contribuido de manera fundamental al discurso sobre la c. del socialismo de Estado, cruza este umbral llevándose ideas y categorías de Simmel. En 1919, Lukács traduce en primer lugar su filosofía de la c. y su crítica de la c. a lo anticapitalista-revolucionario. Él afianza su perspectiva en la distinción entre "el reino de la necesidad" y el "reino de la libertad", con la que Marx superó de manera materialista el ideal de c. clásico, es decir, lo criticó salvándolo. Punto de fuga es "el desarrollo de las fuerzas humanas, considerado como un fin en sí mismo, el verdadero reino de la libertad, que sin embargo solo puede florecer sobre aquel reino de la necesidad como su base. La reducción de la jornada laboral es la condición básica" (MEW 25, 822; *C*, III/8, 1044).

En esto se funda la interpretación político-conceptual de Lukács, que repercute sobre la teoría crítica: "c." abarca, al contrario de civilización, "el conjunto de aptitudes y productos dotados de valor que resultan superfluos en relación al inmediato sustento" ([1919] 1973, 74). Como ejemplo, nombra "la belleza interna y externa de una casa […], no así su solidez, su calefacción, etc." (ibíd., 75, trad. mod.). Como el "ejemplo más característico", paradigma de c., considera "la obra de arte" (76, trad. mod.). "Armonía y belleza" caracterizan a "la c. en el verdadero sentido, en el sentido literal del término" (80). Pero, dado que las "energías disponibles" son la condición de libertad para invertir en aquello que no es necesario para la vida; toda "vieja c. era entonces la c. de las clases dominantes" (75, trad. mod.). Para el Lukács de 1919, c. es "el dominio interno del hombre sobre el ambiente, así como la civilización significa su dominio exterior" (83, trad. mod.). Aún más, c. es "la idea de existencia humana del ser humano" (85, trad. mod.). Vincula esto con la advertencia implícita ante el objetivismo o determinismo dominantes, de manera espontánea, entre muchos marxistas: la c. "es, entonces, creada por los seres humanos, no por las circunstancias" (ibíd., trad. mod.). Lukács extrae la "tragedia de la c." de Simmel de la generalidad metafísica en la que este la había fijado y la lleva a lo particular del capitalismo: el orden social capitalista habría generado necesariamente la "idea del ser humano como fin en sí mismo", a partir de su "ideología de la libertad" surgida de las relaciones de intercambio (80, trad. mod.). "Pero ningún ordenamiento social ha pisoteado esta idea más que, justamente, el capitalista" (80s., trad. mod.). Pues este se caracteriza porque "la vida económica ha dejado de ser un medio para la función social vital de la sociedad […]: se ha convertido en fin en sí mismo" (76, trad. mod.). Bajo el dominio del valor de cambio todo ha "dejado de

valer para sí en virtud de su valor intrínseco (por ejemplo, valor ético, valor artístico)". No obstante, "como la independencia del ser humano de los cuidados del sustento y la libre utilización de sus propias fuerzas como fin en sí mismo son la condición humana y social preliminar de la c., así todo lo que la c. produce puede tener valor cultural auténtico, solo cuando tiene valor para sí" (ibíd.; trad. mod.). También este concepto fundado por SIMMEL 'en la filosofía del valor' es introducido por LUKÁCS en el marxismo, donde es desarrollado, entre otros, por Thomas METSCHER (2010, 395) (sobre la problemática, HAUG 2011, 105, y nota al pie 97).

8. Frente al "colapso de la era liberal, la propagación del sistema totalitario" (MARCUSE 1983, 215), FREUD respondió con una revisión 'pesimista' de sus concepciones fundamentales sobre la teoría de las pulsiones, que confronta la pulsión vital del Eros a la pulsión de muerte. Entre los marxistas que, luego de la Segunda Guerra Mundial, se adhirieron a este pesimismo de la c., sobresalen Herbert MARCUSE y Louis ALTHUSSER.

8.1 FREUD no pregunta primero a qué se refiere la palabra 'c.' y el uso lingüístico, sino que se deja guiar por este "sin reparos" (*FOC* XXI, 88). Sin embargo, él no sigue ni el lenguaje coloquial ni el sentido burgués clásico de c. en cuanto cultivo y formación, sino el concepto etnológico de c., influido por la lingüística. Si 'c.' tendía 'a lo más alto' y fue elevada al cielo supraordenado de los valores, entonces, domina aquí una elevación sin alma, en un sentido totalmente diverso que somete a los sujetos sin conciencia. C. se transforma en nombre para la represión de la naturaleza. FREUD ve en ella un "proceso que abarca a la humanidad toda" (95). Como un gólem que se escapa del control, lo autonomizado en contra de los seres humanos se asemeja a un organismo destructor y, en última instancia, autodestructor. Para los seres humanos, "es simplemente, como bien se nota, el programa del principio de placer el que fija su fin a la vida", aunque todo en la c. se opone a este fin, y "se diría que el propósito de que el hombre sea 'dichoso' no está contenido en el plan de la 'Creación'" (76). De manera imposible de ver para los individuos, la c. condena a los seres humanos desde esta óptica como determinismo férreo e inconsciente social a actuar de manera ilusoria, tan vana como perdida. Aquí, se alcanza el polo contrario de la perspectiva de la c. burguesa clásica, que, para KANT, estaba vinculada con la promesa de libertad.

8.2 Para romper desde el materialismo histórico con el sombrío determinismo de FREUD, Herbert MARCUSE remonta, ante todo, el "malestar de la c." a la "insuficiencia de la civilización" (1983, 107). Esta consiste en la realidad muy violenta "que ejercita su poder independiente sobre los individuos" (1993, 218). MARCUSE no impugna la presuposición freudiana de la negación de lo pulsional en el fundamento de la c. "El trabajo que creó y aumentó la base material de la civilización […] fue impuesto sobre el hombre por la necesidad brutal y la fuerza bruta (1983, 89). Sin embargo, a diferencia de FREUD, que no conoce "ninguna racionalidad superior", "a partir de la cual pueda ser medida la dominante", MARCUSE basa, en cuanto norma, el "grado de libertad humana […] que puede ser conseguido mediante la utilización verdaderamente racional de la capacidad productiva" (74). Según el parámetro de lo económicamente posible, se muestra luego "que, en los focos de la civilización industrial, el ser humano es mantenido en un estado de empobrecimiento tanto cultural como físico" (ibíd.). Al mismo tiempo, así, se puede investigar "la imagen de una c. no represora a partir de su sustancia" (76).

8.3 ALTHUSSER destaca, en cambio, el carácter de negación de la c., remitiéndose a una "guerra" de la c. contra lo animal en el ser humano como "la única guerra sin memorias ni memoriales", un "combate por la vida y la muerte humanas", que demanda muchas víctimas sin nombre y que deja heridas supurantes en muchos sobrevivientes. En este "combate por la vida y la muerte humanas" se trata de "vivir y crearse como c. en la c. humana, convirtiéndose en niño"; es "recorrer la larga marcha forzada que, de larvas mamíferas, los hace niños humanos, sujetos" (*Freud y Lacan*, 36).

8.4 ALTHUSSER reprocha a los discursos burgueses sobre la formación y el arte explotar, bajo esta "máscara", la interiorización del modo de tratar con los bienes culturales conforme a la dominación (1967/1974, 42). En la *Critique social du jugement* [1979] (1998), de BOURDIEU, contraparte socioanalítica de la *Crítica de la facultad de juzgar* de KANT, separa de manera analítica esta intuición expuesta apodícticamente y la desarrolla a partir de una multitud de materiales sobre sociología del gusto provenientes de Francia. Partiendo de la "interacción entre dos espacios –el de las condiciones socioeconómicas y el de los estilos de vida–" (1979, 11 [la presente cita y las subsiguientes no aparecen en la edición en español, NdT]), resulta posible para BOURDIEU "describir analíticamente", cómo determinados "bienes culturales" son en una época determinada "recibidos en cuanto obras de arte" y cómo determinadas formas de recepción son reconocidas como "legítimas" (17). BOURDIEU puede mostrar cómo la homología entre la jerarquía de validez de las artes, las obras de arte y el género, por un lado, y la jerarquía social de sus consumidores, por otro lado, permite "al gusto hacer las veces de rasgo destacado de 'clase'" (18). Poner a prueba el gusto sirve como técnica de distanciamiento en la jerarquía de validez social. BOURDIEU describe metafóricamente el "campo" en el que funciona este mecanismo de distinción, como "mercado" (120 *passim*) en el que la "competencia cultural" (19) –en el sentido de la capacidad de descifrar los significados cifrados en las 'obras'– funciona como "una especie de capital cultural que, al estar distribuido de manera desigual, arroja automáticamente ganancias en términos de distinción" (20, n. 3), una especie de 'rédito cultural diferencial (cf.

145). No solo las obras de arte, sino cualquier cómo concreto del estilo y disposición de vida puede tomar esta función. La exploración de esta conexión demanda "abolir la barrera mágica que hace de la c. legítima una esfera sacra para avanzar hacia aquellas relaciones inteligibles que insertan en una unidad 'opciones' aparentemente aisladas: por la música o la cocina, la pintura o el deporte, la literatura o los peinados" (26).

Bourdieu utiliza el "concepto etnológico global de 'c.'" (17). En primer lugar, no intenta de ningún modo ir al fondo de lo cultural en la c. Se niega de este modo a una forma de crítica que intenta salvar lo alienado por aquella distinción de prestigio. La *Crítica de la facultad de juzgar* de Kant que, en cambio, trata de un contenido sustancial de lo cultural, de ningún modo queda despachado por la metacrítica sociológica de Bourdieu, solo que su recuperación debe pasar por sus filtros. Reescribir los ordenamientos de Kant de la belleza como "finalidad sin fin" y de la libertad como "legalidad sin ley" (CJ, §§ 16-17), como reconoce Marcuse, señala, "más allá del contexto kantiano, la esencia de un verdadero orden no represivo" (1983, 167).

8.5 A diferencia del Lukács temprano y de Marcuse, Ernest Mandel se propone integrar en el concepto de c. la contraposición entre lo necesario, que está asociado con la coerción y lo superfluo, que está asociado con la libertad. "Durante mucho tiempo, el *homo faber*, el hombre que produce herramientas de trabajo ha sido presentado como el verdadero creador de la civilización y de la c. humana" (Mandel 1969, 289). En cambio, Johan Huizinga [1938] (2007) vio en el "*homo ludens*, el hombre que juega", al verdadero creador de la cultura. Mandel le encarga al marxismo reunir estas dos genealogías culturales "que reflejan, una y otra, un aspecto fundamental de la historia humana" (1969, 289); el cultivador de la tierra, el campesino, está ausente en ambos. El hombre socialista se transforma "en cada vez más *ludens* y, al mismo tiempo, *faber*. [...]. El desinterés material se ve coronado por la espontaneidad creadora que reúne en una misma juventud eterna el juego del niño, el impulso del artista y el *eureka* del científico" (290). Este 'al mismo tiempo también' del ser humano que trabaja y que juega muestra involuntariamente la aporía de los enfoques para un concepto marxista de c. coherente. Finalmente, parece más fácil identificar la c. sin más distinciones con el cómo concreto de una expresión vital social, solo que en la nomenclatura marxista, y convertirla sin más en sinónimo de "modo de producción" (Zeise 2010, 11).

9. *La palabra y su poder en contraste con su confusión semántica*. En todos los casos, vale para la c. la frase de Mauthner "hoy en día sobre pocas cosas intelectuales se miente con palabras tan grandilocuentes como sobre el arte" (1910/1911, 43). Cuando se habla de la c., "se usa un gran concepto aislado [...] como categoría *passe partout* semántica que ha de cubrir tantos problemas y corrientes internas como es posible. Esto contribuye a proporcionar consenso, pero dificulta localizar de qué se trata realmente". Mark Siemons (2011), que caracteriza así la política cultural del Partido Comunista de China y añade "que las palabras bellas solo decoran el entramado del poder por detrás y que de lo que se trata, pues, en realidad, ante todo, es de la capacidad de ejecución y del oportunismo", describe de improviso la situación general (en todo caso mejor oculta, en otras instancias) del discurso sobre la c.

9.1 El poder de la palabra 'c.' y su falsa evidencia, el hecho ya registrado por Herder y, desde entonces, constatado una y otra vez, de que "nada es más indeterminado que esta palabra", arraigan en su estatus de autointerpretación categorial de una sociedad que, de manera oblicua, expresa con ella sus antítesis y contradicciones internas. Como, para Marx, no se trataba de tomar en préstamo cada categoría de la economía "de la vida cotidiana [...] sin someterla a crítica" (MEW 23, 559; *C*, I/2, 654), entonces, queda excluido para la teoría crítica estar de acuerdo acríticamente con el discurso de la c. porque, precisamente, ella toma en serio los contenidos de dicho discurso. Si, en lugar de eso, se quiere "conservar las categorías que expresan las relaciones burguesas, pero sin el antagonismo que es su esencia y que les es inseparable", se es "más burgués que nadie" (MEW 4, 143; *MF* 81, trad. mod.).

9.2 *La contradicción fundamental de la c. en el capitalismo*. Lo que Michel Foucault (1998) ha señalado para la 'sexualidad', es decir, que fue recién la sociedad burguesa la que extrajo los contenidos de la sexualidad de las más diferentes esferas vitales y los reunió bajo un paraguas categorial, vale también para la 'c.'. A ninguna sociedad precapitalista se le habría ocurrido expresar su esencia en una categoría comparable, aun cuando la historiografía de la c. y los museos de la burguesía estén llenos de testimonios suyos. La sociedad burguesa es la primera en la historia que expresa su esencia como c. Sin embargo, tal como "ni la Edad Media pudo vivir del catolicismo ni el mundo antiguo de política" (MEW 23, 96, nota al pie 33; *C,* I/1, 100, n. 33), la Modernidad capitalista burguesa no puede vivir de la c. Y este "modo y manera" en la que aquellos "se ganaban la vida, [a la inversa...] explica por qué, en un caso la política y, en otro, el catolicismo, desempeñaron el papel protagónico" (ibíd.), así debe buscarse la base estructural para el "papel protagónico" actual de la c. en el modo de producción capitalista. ¿Cómo se llega a que justamente en ella la categoría c. se sitúe en la cima de lo 'valioso', mientras que, por el contrario, simultáneamente, es degradada a material lúdico por las condiciones de valor y valorización económicas dominantes, así como por la estética de la mercancía y la ideología? El concepto de "complemento ideológico" con el que Horkheimer y Adorno explican la unidad de la contraposición mercado y autonomía en el arte burgués se aplica también aquí: "el principio de la estética idealista, finalidad sin fin, es la inversión del esquema, al que obedece social-

mente el arte burgués: inutilidad para los fines establecidos por el mercado” (*GS* 3, 180s.; *DI*, 202). Este tipo de efecto dialéctico, por contraste, puede ser generalizado como ley de la complementariedad de lo ideológico: “La dominación social se reproduce a través de las contrasociedades imaginarias” (Haug 1993, 146s.). Parece que la sociedad capitalista “puesto que desterró lo cultural en cuanto autónomo de su comercio central, […] le adjudicaba una esfera propia, en la que albergaba sus ideales y se legitimaba históricamente” (Haug 2011, 8). Eso aclararía “por qué esta forma ilusoria en la que el comercio plantea, como su esencia, su contraparte idealista bajo el nombre de c., no podría sofocar completamente su pretensión crítica sin liquidar su efecto”; por consiguiente, la ‘c.’ sigue influyendo como contraparte complementaria del comercio solo “en la medida en que se mantiene la pretensión de colocarse en el lugar más alto en función de sí misma y se promueve un culto en torno a ella” (ibíd.). Su encantamiento complementario solo tiene efecto mientras esta apariencia se mantiene.

9.3 Acerca de las figuras históricas, Freud dice: todo “parece estar sobredeterminado, se revela como el efecto de varias causas convergentes” (“Moisés y la religión monoteísta”, en: *FOC* 23, 104). Esto es válido definitivamente para la c. resultante, tal como se la encuentra empíricamente y, por cierto, tanto en su corriente principal dominante, como también en las corrientes secundarias y contracorrientes subculturales. La c. en la acepción de lo que entretiene o lo que edifica, de lo significativo o de lo bello, está sobredeterminada por los poderes de la dominación. La crítica de la economía política y la teoría de la ideología ponen al descubierto los mecanismos generales, en virtud de los cuales los procesos del capital y el Estado –en el que cobra “el interés común […] una forma propia e independiente, separada de los reales intereses particulares y colectivos y, al mismo, como una comunidad ilusoria” (MEW 3, 33; *IA*, 35)– invalidan el idealismo de la c. burguesa sobre la posibilidad de cultivar al género humano. Muestran cómo los resultados del proceso de cultivo del género humano son reducidos al estatus de bienes y técnicas culturales que sirven a la valorización y legitimación. A praxis y obras seleccionadas se les imparte la “excepción cultural”. Estas son sacralizadas. Se les ofrendan sacrificios en la forma de alimentación. Sin embargo, también aquí y justamente aquí están disponibles intereses de valorización y legitimación para sacar provecho de estas elevaciones al estado de la c.: “finalidad sin fin que declara el mercado”.

A esto, se agrega una segunda contradicción: los contenidos de la c., asimilados en parte por la ideología de la legitimación, en parte por la estética de la mercancía y en parte por la representación del capital, en parte por el mercado del arte, y, en su totalidad, convertidos en variables dependientes del afán de lucro y del resguardo del poder político, no se resumen en esta función. Si la sociedad capitalista promete una comunidad imaginaria bajo el opaco sustantivo colectivo de ‘c.’, que compensa la disgregación de la comunidad real, sobrevive allí una demanda por ir más allá de las relaciones existentes. De allí que, para el marxismo, se trata también, en las palabras de Ernst Bloch, de “la salvación de todo aquel excedente en las culturas que constantemente nos afecta, ante todo sus alegorías artísticas, sus símbolos religiosos, excedente que no se agota en la ideología cancelada” (1983, 253).

9.4 En esta forma de culto de la ‘c.’, específica para el capitalismo, ancla la representación de c. que pasó de Simmel al joven Lukács y de este a la escuela de Frankfurt, de acuerdo con la que “es lo opuesto a todo aquello que sirve a la reproducción de la vida material, en general a la pura autoconservación de los seres humanos, a la conservación de su mera existencia”. Adorno, del que proviene esta fórmula general, creada por esto mismo, aun en la negación de lo burgués (“C. y administración”, 2004), quiere decir que la c. “ha fracasado de manera absoluta” (141). Sin embargo, eso pasa por alto el carácter imaginario de la ilusión de c. colonizada por los poderes no culturales. Los factores de resistencia y goce, crítica y utopía como las almas complementarias de esta ilusión no pueden fracasar realmente. La ilusión con la que una clase dominante se engaña sobre sí misma y sus límites, permanece inadvertida del engaño cargado de verdad y realidad posible. Eso convierte lo pretendido por el término ‘c.’, por difuminado que esté, en un objeto inaplazado de lucha.

9.5 El pensamiento materialista histórico debe afrontar las representaciones confusas de la c. con la pregunta sobre qué es “cultural en la c.” (Haug 2011, 31ss.). Para poder plantear la pregunta correctamente, la c. en devenir debe diferenciarse de la devenida y la fluida debe diferenciarse de la coagulada. Entonces, cuando la c. constituida está sobrecargada comercial e ideológicamente, antepone a este estado la constituyente. En buena medida, se necesita una explicación para la fuerza de atracción de la c.; una atracción que debe su plausibilidad aparente a la ideológica forma valor de la filosofía de la c., para la promesa, que está ligada a la c., de liberar a esta de su condición servil. A tal efecto, ante todo, se trata de resistirse a la enceguecedora equiparación de c. y arte.

La sustancia de la c. constituida puede ser comprendida, siguiendo a Marx, como la realidad históricamente acumulada de la esencia humana (en el sentido de la sexta *TF*). Tan importantes como somos los seres humanos para nosotros mismos, también debe serlo para nosotros nuestra sustancia histórica. Ella es el *medium* habilitante de la hominización posterior al nacimiento, la “segunda génesis” de los seres humanos, de Herder, la individuación a través de la realización selectiva del potencial inagotable para el individuo. Incluso Friedrich Nietzsche, el glorificador de los grandes individuos artistas y de las naturalezas de dominadores, para el que

"toda c. fundada militarmente por encima de toda la así llamada c. industrial: esta última, en su forma actual, es en general la forma más vulgar de existencia habida hasta ahora" ("La ciencia jovial", § 40); de allí que "al culto del genio y del poder debe siempre yuxtaponerse, como complemento y remedio, el culto de la c.", puesto que "el sistema de todo aquello de que tiene necesidad la humanidad para su subsistencia es tan vasto y reclama fuerzas tan diversas y numerosas, que tiene que pagar un alto precio por cada preferencia unilateral, sea de la ciencia, del Estado, del arte o del comercio, a que esos individuos empujan a la humanidad como conjunto. [...], pues la consonancia y resonancia de todo lo humano, alcanzadas mediante asombrosos trabajos y lances de fortuna, así como por obra de cíclopes y hormigas tanto como de genios, no deben perderse" (*Humano, demasiado humano*, II, § 186). Burckhardt admite incluso que la religión podría "surgir, en parte, a causa de la divinización de la c." (*Studium d. Gesch*., 332) y lo cierto es que las religiones del mundo antiguo personificaron como figuras divinas las grandes técnicas culturales, tales como la agricultura, el tejido, la herrería, la escritura, etc.

La pregunta por lo cultural en la c. o por la "diferencia cultural" (Haug 2011, 48ss., 113ss., *passim*) se dirige a la c. en devenir. Mientras que la *distinction* de Bourdieu "analiza la competencia burguesa por la validación, en la que los individuos se diferencian *a sí mismos*, al instrumentalizar la cosa, respecto *de otros*", el concepto de diferencia cultural dirige la mirada a "cómo ellos se diferencian *en la cosa* y, en lo posible, *incluyen a los otros*. Esto puede parecer una diferencia sutil y, sin embargo, es una que afecta al todo. Pues la cosa misma son los seres humanos objetivamente activos en su propio devenir histórico" (48).

Lo cultural no solo es resultado de actos innumerables, la mayoría de las veces, apenas percibidos, en los que los individuos se comportan como un fin en sí mismo, en la medida en que "a un algo concreto le dan la prioridad frente a un algo diferente" (56). En esto consiste "el enorme efecto de fermentación procedente de las microactividades de todos los miembros de la sociedad", del que Lucien Goldmann dice que en él "se fundaba por siglos la vida cultural en la mayoría de las sociedades humanas" (1973, 27).

El género humano es autoproducido desde esta perspectiva decisiva, en la medida en que se ha abierto camino 'a partir de la naturaleza' sobre la base de una herencia biológica que de ningún modo se ha creado a sí misma, lo cual, por cierto, es solo una manera de hablar, puesto que este proceso tiene lugar en la naturaleza y de acuerdo con leyes naturales.

10. "C. es cómo vive y trabaja el ser humano"; esta fórmula que se impuso a comienzos de la década de 1970 en la Deutsche Gewerkschaftsbund [Federación Alemana de Sindicatos], se dirigía contra la orientación hacia el "patrimonio cultural superior", cuya pretensión fue descripta irónicamente, por parte de sus críticos, como "glorificación" del trabajador y su elevación a un nivel superior de existencia humana" (Sabais 1971, 17). Puesto que, en la dimensión cultural, ella partía del trabajo y la vida cotidiana del ser humano sencillo, parecía progresista. Si, en retrospectiva, ella puede aparecer como paso en el camino hacia la indiferenciación de la c. de masas consumista, para la que directamente se considera "como 'c.' todo lo que rodea a los seres humanos en su vida cotidiana" (Hermand 2010, 7), entonces, esto no es a causa de la incorporación del modo de vida y de trabajo, sino porque en ella está suprimida la perspectiva histórica del movimiento de los trabajadores, que Marx concibió como etapa decisiva en el camino de "el desarrollo de la riqueza de la naturaleza humana como fin en sí" (MEW 26.2, 111; *TSP* 2, 1980, 129).

El impulso para esto vino desde la izquierda. "Lo que a veces denominamos c. –una religión, un código moral, un sistema jurídico, un corpus de obras artísticas–", se dice en un escrito de Raymond Williams en el que los posteriores *Cultural Studies* ven uno de sus textos fundacionales, "debe verse solo como una parte –la parte consciente– de esa 'c.' que es todo el modo de vida" (2001, 200). Esto es transmitido en la fórmula 'c. = modo de vida'. Edward P. Thompson ha llamado la atención sobre el hecho de que en la definición de la c. en Williams resuena una formulación del escritor conservador cristiano T. S. Eliot.

Sin embargo, cuando este habla de *culture*, tiene en mente la formación como cultivo interior. De esta, afirma que ella marca "*a whole way of life*" [todo un modo de vida] (1948, 31). Si se da vuelta la ecuación y se declara a la c. como totalidad del modo de vida, el sentido cambia bruscamente en su contrario. La equiparación del modo de vida fáctico con la c. agota la c. en sentido literal (formación). Desde el punto de vista marxista, esto significa que, de esta manera, simultáneamente se ha agotado todo lo que se demanda históricamente, todos los criterios de orientación y, así, toda huella de espíritu revolucionario en la mera duplicación de lo que simplemente tiene lugar, bajo el nombre de c. De esta manera, c. sería realmente "tapadera de la basura" (Adorno, *DN*, 368). La reseña de Williams sobre *Los usos de la alfabetización* [1957], de Richard Hoggarts que está dedicado a la c. de la clase trabajadora, indica la bisagra entre la puesta en perspectiva del movimiento marxista de los trabajadores y el devenir de la "sociedad humana o la humanidad social", tal como, en la *TF* 10, Marx esboza el punto de vista de su "nuevo" materialismo (MEW 3, 7; *TF*, 668): definir las c. de clase "*as a whole way of life*" [como un íntegro estilo de vida] pone el acento en el "uso de recursos para fines humanos particulares" [*particular human purposes*], específicos para cada clase; fines que no solo deben comprenderse como preferencias individuales, sino como características de clase, "comprometidas

con representaciones diferentes y alternativas sobre la esencia y los fines de la sociedad y, consecuentemente, representaciones diferentes de relaciones humanas" [*committed to different and alternative versions of the nature and purposes of society, and consequently to different versions of human relationship*]. Y esto, agrega Williams, "permanece como la distinción cultural más importante de nuestra época" [*the most important cultural distinction*] (1957, 30s.).

El concepto de hegemonía cultural de Gramsci se basa en esta distinción y su irradiación. La lucha por la hegemonía gira por cierto en torno al fin de la sociedad y, consecuentemente, a la configuración de las condiciones de las relaciones humanas. Cabe preguntar a qué habilita lo cultural para contribuir a la formación del poder hegemónico. El consenso emerge de un proyecto de configuración cuando interviene de manera creíble y realista en las distinciones que afectan a los seres humanos en sus propias vidas y en las que se toman a sí mismos como fines en sí mismos. El carácter de fin en sí mismo y su necesaria generalización más allá de las fronteras individuales hacia lo social configura aquí la piedra angular del concepto de Gramsci de una política de lo cultural.

Si se lo toma en consideración por sobre el nivel del individuo, podría suponerse que encontraría su expresión, su distinción cultural en las formas concretas en las que este vive su vida y, consecuentemente, tendría su razón de ser la equiparación del modo de vida fáctico. Sin embargo, esta consideración hace caso omiso de la sobredeterminación de lo fáctico-concreto. Lo oprimido por la estética de la mercancía y la ideología debe sellar su derrota con su propio nombre. Desatar esta atadura es el sentido de la pregunta por lo que es cultural en la así llamada c. Finalmente, a pesar de un canon de obras, instituciones y logros presentables de la interrelación entre humanos, ella no da con ninguna esencia genuina, pero sí con una dimensión de praxis humana. Si, según la ontología de Spinoza, "Cada cosa [...] se esfuerza por perseverar en su ser" (*Ética* III, proposición 6, 132), así la existencia humana –que tiene su realidad esencial fuera de sí, en la *Polis*, para Aristóteles y en "el conjunto de las relaciones sociales", para Marx (*TF* 6, 667)– demanda desarrollarse. "A diferencia de los animales, los seres humanos pueden interpretar también su constitución biológica como esencia genérica y regular su comportamiento a través de la mediación de formas simbólicas, de manera que podría decirse que la 'biología humana' requiere c. humana'" y también que las relaciones de género "dependen de las interpretaciones de lo biológico, que confluyen con el modo de vida de la respectiva c." (Rosaldo y Lamphere 1974, 5). De hecho, el género humano puede ser comprendido lisa y llanamente como formador de c. La acción molecular es la distinción que hacen los seres humanos, toda vez que ellos se consideran como fines en sí mismos. Esto es lo que brinda su radicalidad histórica a aquella distinción cultural de clase, que Williams declaró como la más importante de nuestra época, y que surge de las raíces del ser cultural. La distinción cultural puede comprenderse como la fuente práctica del ordenamiento de valores de la c. fetichizada. "Como universal de la existencia humana [la distinción cultural] permite asumir todas las formas, pero siempre su 'sí' se origina en la autoafirmación de los sujetos" (Haug 2011, 50). Si Herbert Schnädelbach pudo decir del concepto de c. neutralizado científicamente como "'mirada etnológica' dirigida a lo propio y lo ajeno", que ya no sirve como concepto filosófico fundamental, sobre todo en virtud de que no permite "establecer ninguna conexión interna entre c. y crítica de la c.", lo que solo estaría en condiciones de lograr "una teoría filosófica de la racionalidad" (2009, 275), entonces es posible rebatirlo en el terreno de un materialismo histórico como filosofía de la praxis. En el impulso prácticamente formador de c. como hecho fundamental antropológico se funda la exigencia contra la c. coagulada y alienada y, que condujo a Althusser a decir: "'cultural' i.e. ideológico" (1967/1974, 48). E incluso si c. siempre produce a través de sus "estereotipos culturales comunes" (Rosaldo y Lamphere 1974, 1) como un chaleco de fuerza que conduce comportamientos simbólicamente y que ata los géneros y toda otra clase de individuos a su lugar en las relaciones de dominación y explotación, entonces aquella fuente práctica es también la base a la que el término genérico 'c.' concede su atractivo. Puesto que la distinción cultural estaba en acción por doquier, la c. resultante, sobredeterminada en términos de dominación y comercialmente, también estaba cargada de utopía. Ella participa de lo que Ernst Bloch denomina el "correlato-mundo" de la esperanza (*GA* 7, 1972, 408). De ahí también la importancia de la lucha por la hegemonía cultural. Un ejemplo *in extremis* ocurrió en 1941/1942, durante el sitio de Leningrado por parte del ejército alemán. Del lado ruso, la lucha armada fue completada por la lucha con la música, que era transmitida tanto a través de una red de altoparlantes en la ciudad como también en el frente, en buena medida, como mensaje a los alemanes. En el aniversario de la Revolución Bolchevique fue ejecutada la novena sinfonía de Beethoven en la filarmónica, que no tenía calefacción; el 7 de diciembre, la quinta, luego de que el 30 de noviembre tuviera que suspenderse a causa del bombardeo de artillería. La sinfonía de Leningrado fue ejecutada varias veces en 1942, bajo la dirección de Eliasberg. Zdanov, el secretario local del partido que, después de la guerra, volvió a atacar a Shostakovitsch por causa de su "formalismo", debe de haber organizado él mismo el abastecimiento adicional. La partitura fue llevada en un avión militar a los EE.UU. donde, entre 1942 y 1943 fue ejecutada al menos 56 veces. Por lo menos, fue atestiguado por uno de los ocupadores que el Beethoven que surgía de los altoparlantes rusos le hizo entender que "los alemanes nunca podrían ocupar una

ciudad en la que es posible algo semejante" (Marjasev 2011; Raiskin 2011; cit. en Holm 2011). La pregunta por lo cultural en la c. encuentra en el concepto de c. del clasicismo burgués –pero traspuesto a lo universal y a la jornada laboral histórica– su horizonte utópico. Lo que impulsa a los seres humanos es su aspiración a la capacidad de acción. El valor limite histórico de este elemento impulsor es una forma de sociedad "que subordina […] la producción de bienes, finalmente, a la vida de los seres humanos como único fin en sí mismo" (Sève 2004, 291). De esta manera, la c. abandonaría su zona particular compensatoria de la que, supuestamente, se trata y que, en última instancia, no tiene nada que decir. La reanimación de la c. petrificada tiene éxito, según la perspectiva de Bloch, solo resulta para aquel que "es un insatisfecho confeso" (*GA* 7, 1972, 412). De la ilusión a la utopía y desde esta pasando por el esbozo histórico práctico, hasta el intento de realización, puede haber, en cada caso, un paso grande, incluso inmenso, pero, de todos modos, solo un paso.

Bibliografía: J. Ch. Adelung, *Versuch einer Geschichte der Kultur des menschlichen Geschlechts*, Leipzig 1782; M. Adler, *Der Socialismus und die Intellektuellen*, Viena 1910; –, *Studien zur Geistesgeschichte des Sozialismus*, Stuttgart 1914; T. Adorno, *Escritos sociológicos I*. Trad. de A. González Ruiz. Madrid 2004; L. Althusser, "Freud y Lacan, 1964", en: *Escritos sobre psicoanálisis. Freud y Lacan*. Trad. de E. Cazenave-Tapie. México 1996, 17-24; –, *Philosophie et philosophie spontanée des savants* [1967], París 1974 –, *Positions 1964-1975*, París 1976; E. Bloch, *El ateísmo en el cristianismo. La religión del éxodo y del reino*. Trad. de J. A. Gimbernat Ordeig. Madrid 1983; –, *Gesamtausgabe*, vol. 7: *Das Materialismusproblem, seine Geschichte und Substanz*, Frankfurt/M 1972; P. Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, París 1979 [*La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Trad. de M. del C. Ruiz de Elvira. Madrid 1998]; J. Burckhardt, *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, ed. crít. de Peter Ganz, Múnich 1982; –, *Reflexiones sobre la historia universal*. Pról. de A. Reyes. Trad. de W. Roces. México 1983; V. G. Childe, *Man makes himself*, Londres 1936; Cicerón, *Disputas Tusculanas. Libros I-III*. Vol. I. Trad. de J. Pimentel Álvarez, México 1987; D. Claussen, "Die Banalisierung des Bösen. Über Auschwitz, Alltagsreligion und Gesellschaftstheorie", en: M. Werz (ed.), *Antisemitismus und Gesellschaft. Zur Diskussion um Auschwitz, Kulturindustrie und Gewalt*, Frankfurt/M 1995, 13-28; H. Cunow, *Die marxsche Geschichts-, Gesellschafts- und Staatstheorie. Grundzüge der marxschen Soziologie*, vol. 1, Berlín 1920; N. Elias, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas* [1936]. Trad. de R. García Cotarelo. México 1995; T. S. Eliot, *Notes towards the Definition of Culture*, Londres 1948; Erasmo de Rotterdam, *Ausgewählte Schriften*, ed. de W.Welzig, 8 vols., Darmstadt 1968; J. Fisch, "Wie deutsch ist die 'Kultur'?", en: *FAZ*, 3/6/1987, 35; P. Fischer-Appelt, "Die neue Universität. Eine Idee verschlingt ihre Protagonisten", en: I. Lohmann *et al.* (eds.), *Schöne neue Bildung? Zur Kritik der Universität der Gegenwart*, Bielefeld 2011, 85-104; M. Foucault, *Historia de la sexualidad*, La voluntad de saber. vol. 1. Trad. de U. Guiñazú. Madrid 1998; H.-G. Gadamer, "Herder und die geschichtliche Welt", epílogo del vol. de J. G. Herder, *Auch eine Philosophie zur Geschichte der Bildung der Menschheit*, Frankfurt/M 1967, 146-177; J. G. Goethe, *Fausto. Una tragedia*. Ed., trad., introd. y notas de M. Vedda, Buenos Aires 2015; –, *Narrativa*. Trads. de M. Siguan y E. Aznar, M. Salmerón y E. Cortés. Introd., ed. y notas de M. Siguán, Madrid, 2006; L. Goldmann, *Kultur in der Mediengesellschaft* [1971], a.d. Frz. v. L. Birk, Frankfurt/M 1973; W. F. Haug, *Die Faschisierung des bürgerlichen Subjekts. Die Ideologie der gesunden Normalität und die Ausrottungspolitiken im deutschen Faschismus*, Hamburgo 1986; –, *Elemente einer Theorie des Ideologischen*, Hamburgo 1993; –, *Die kulturelle Unterscheidung. Elemente einer Philosophie des Kulturellen*, Hamburgo 2011; G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, 3 vols. Trad. de W. Roces. México 1995; F. A. Heinichen, *Lateinisch-deutsches Taschenwörterbuch*, 5ª impr. reelab. a partir de la 4ª por H. Bauer y Th. Bögel, Leipzig 1954; J. Hermand, *Kultur in finsteren Zeiten. Nazifaschismus, Innere Emigration, Exil*, Colonia/Weimar/Viena 2010; J. G. Herder, *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*. Trad. de J. Rovira Armengol, Buenos Aires 1959; Hesíodo, *Los trabajos y los días*. Introd., trad. y notas de P. Vianello de Córdova. México 1979; Horacio, *Sátiras y epístolas. Turmo y Sulpicia*. Trad. de G. Salinas. Madrid 1909; Hoggart, *The Uses of Literacy: Aspects of Working Class Life*, Londres 1957; K. Holm, "Das Wollmammut aus dem sowjetischen Frost", en: *FAZ*, 12/10/2011, nº4; J. Huizinga, *Homo ludens*. Trad. de E. Imaz. Madrid 2007; W. von Humboldt, *Über die Verschiedenheit des menschlichen Kultur Sprachbaues* [1836], ed. de D. Di Cesare, Paderborn *et al.* 1998; I. Kant, *Antropología en sentido pragmático*. Trad. de M. Caimi, Buenos Aires 2009; –, *Filosofía de la historia. Qué es la Ilustración*. Trad. de E. Estiú y L. Novacassa, La Plata 2004; –, *Metafísica de las costumbres*. Introd. de A. Cortina Orts. Trad. de A. Cortina Orts y J. Conill Sancho. Madrid, 2008; H. Koch (ed.), *Marx, Engels, Lenin über Kultur, Ästhetik, Literatur. Ausgewählte Texte*, Leipzig 1969; F. Lassalle, *Reden und Schriften*, Leipzig/Colonia 1987; R. Lembke, "'Das Leben lebt nicht'. Der Lebensbegriff und seine Implikationen bei Theodor W. Adorno", en: *Tabula Rasa. Jenenser Z für kritisches Denken*, n° 21, (enero 2005) (www); G. Lukács, "Vieja y nueva *Kultur*", en: *Revolución socialista y antiparlamentarismo, Cuadernos de Pasado y Presente* 41 (1973), 74-86 (publ. originalmente en húngaro "Régi kultura és uj cultura", en: *Internationale*, Budapest 1919, n° 6/7, 6-12); E. Mandel, *Tratado de economía marxista* [1962], 2 vols. Trad. de F. Díez del Corral. México 1969; L. S. Marjasev, "Beethoven gegen Hitler. Das Leningrader Radio in der Blockade", en: *ost-europa*, año 61 (2011), fascs. 8/9, 215-230; H. Marcuse, *Eros y Civilización* [1955]. Trad. de J. García Ponce. Madrid 1983; –, *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada.* Trad. de A. Elorza. Barcelona 1993; O. Marquard, "Geist (VII)", *HWPh* 3, 1974, 182-192; K. Marx, "Crítica del programa de Gotha", en: *Textos selectos y Manuscritos de París, Manifiesto del Partido Comunista (con F. Engels), Crítica del programa de Gotha*, introd. de J. Muñoz. Trad. de G. Muñoz *et al.* Madrid 2012, 651-675; –, *Miseria de la filosofía. Respuesta a la filosofía de la miseria de Proudhon*. Ed. de Martí Soler. México 1987; –, F. Mauthner, *Wörterbuch der Philosophie* [1910/11], 2 vols., Zúrich 1980; F. Mehring, "'Selbsthilfe' und 'Staatshilfe'", en: *Demokratische Blätter* (Berlín), ed. de Lenzmann y Dr. Phillips, año 1, (9/8/1884) n° 7, cit. en: Th. Höhle, *Franz Mehring. Sein Weg zum Marxismus 1869-1891*, 2° ed. cor. y aumentada, Berlín Or. 1958; Th. Metscher, *Logos und Wirklichkeit. Ein Beitrag zu einer Theorie des gesellschaftlichen Bewusstseins*, Frankfurt/M *et al.* 2010; J. H. Newman, *The Idea of a University*, Londres / Nueva York / Bombay / Calcuta 1907; F. Nietzsche, *La ciencia jovial*. Trad. de J. Jara. Caracas 1990; –, *Humano, demasiado humano*. 2 vols. Trad. de A. Brotons Muñoz. Madrid 2007; –, "El Estado griego", en: –,

Obras completas. Vol. 1: Escritos de juventud. Ed. dirig. por D. Sánchez Meca. Trad. y notas de VV. AA. Madrid 2011, pp. 551-558; Novalis, *La Enciclopedia (notas y fragmentos).* Trad. de F. Montes. Madrid 1976; W. Perpeet, "Kultur, Kulturphilosophie", en: *HWPh* 4 (1976), 1309-1324; I. Raiskin, "'Was war das für Musik!'" Leningrad 1941-42: "Konzerte und Kompositionen", en: *osteuropa*, año 61 (2011), fascs. 8/9, 199-214; J. Rehmann, *Max Weber: Modernisierung als passive Revolution. Kontextstudien zu Politik, Philosophie und Religion im Übergang zum Fordismus*, Hamburgo 1998; H. Rickert, *Philosophische Aufsätze*, ed. de R. A. Bast, Tübingen 1999; M. Z. Rosaldo y L. Lamphere, "Introduction", en: –, (eds.), *Woman, Culture & Society*, Stanford 1974; D. Rösgen, *Ideen zur Philosophie der Kultur*, 1910; H. W. Sabais (ed.), *Auf dem Wege zu einer gesellschaftlichen Kultur – 25 Jahre Ruhrfestspiele*, Frankfurt/M 1971; L. von Schlözer, *Weltgeschichte nach ihren Hauptteilen im Auszug und Zusammenhang*, Göttingen 1785; H. Schnädelbach, "Plädoyer für eine kritische Kulturphilosophie", en: R. Konersmann (ed.), *Grundlagentexte Kulturphilosophie: Benjamin, Blumenberg, Cassirer, Foucault…*, Hamburgo 2009, 263-275; G. Schweppenhäuser, *Brief an W. F. Haug vom 17.4.2012*; L. Sève, "historische Individualitätsformen", *DHCM* 6/I, 2004, 281-93; A. Ashley Cooper, Third Earl of Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*. Cambridge 2000; –, *Sensus Communis. An Essay on the Freedom of Wit and Humour* [1709], secc. I, Stand. Ed., Abt. I, vol. 3; –, *Die Moralisten. Eine philosophische Rhapsodie* [1709], trad. al alemán de J. L. Benzler [Leipzig 1778], en: *Der gesellige Enthusiast. Philosophische Essays*, ed. de K.-H. Schwabe, Leipzig/Weimar/Múnich 1990, 41-209; M. Siemons, "Große Proletarische Kulturreform", en: *FAZ*, 4.11.2011, 33; G. Simmel, "El concepto y la tragedia de la cultura" [1910], en: –, *De la esencia de la cultura*. Sin datos de trad. Buenos Aires 2008, 97-122; –, "Die Krise der Kultur" [1916], *Gesamtausgabe* 13, Frankfurt/M 2000, 190-201; B. Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*. Trad. A. Domínguez. Madrid 2000; M. Stirner, *Der Einzige und sein Eigenthum*, Leipzig 1844; E. P. Thompson, "The Long Revolution", I: *NLR* 9, año 2 (1961), mayo-junio, 24-33, II: *NLR* 10 (1961), 34-39; L. Trotski, "La intelliguentsia y el socialismo" [1910], en: –, *Literatura y revolución* [1924], Buenos Aires 491-500; M. Vargas Llosa, "'Sería una tragedia que la cultura acabe en puro entretenimiento'" (entrevista con J. Martínez Ahrens), en: *El País Domingo*, 15.4.2012, 4-6; R. Williams, *Cultura y sociedad 1780-1950. De Coleridge a Orwell*. Trad. de H. Pons. Buenos Aires 2001; –, "Working Class Culture", en: *Universities & Left Review*, año 1 (1957) fasc. 2, 29-32; L. Zeise, *Geld – der vertrackte Kern des Kapitalismus. Versuch über die politische Ökonomie des Finanzsektors*, Colonia 2010.

Wolfgang Fritz Haug

Trad. de Miguel Vedda y Mariela Ferrari

➾ Adentro/afuera, Análisis del discurso, Anticipación, Arte, Basura, Belleza, Broma/Chiste, Categoría, Ciencias naturales, Cinismo, Complementariedad (i), Crianza, Crítica cultural, Crítica de la economía política, Cultura obrera, Cultura de masas, Cultura material, Cultura popular en el capitalismo, Cultura popular (precapitalista), Culturalismo, Dialéctica, Economía moral, Ensamble de relaciones sociales, Entretenimiento, Esencia del ser humano, Espíritu, Estado, Estética de la mercancía, Estudios culturales, Filosofía de la historia, Fin en sí mismo, Formación, Giro cultural, Guerra y paz, Historicismo, Industria cultural, Juego/Representación, Lenguaje, Liberalismo, Libertad, Mercado mundial, Modo de vida/Condiciones de vida, Moral, Movimiento cultural de los trabajadores, Movimiento de los trabajadores, Multiculturalismo, Mundo interno/Mundo externo, Orden simbólico, Necesidad, Normas, Relaciones artísticas, Relaciones de género, Religión, Revolución cultural, Revolución de Octubre, Segunda cultura, Sociedad, Sobredeterminación, Sociedad burguesa, Subcultura, Teoría de la ideología, Teoría del discurso, Trabajadores que leen, Tuismo, Utopía, Valores.

II.1. Desde la perspectiva de una "asociación en que el libre desarrollo de cada uno es la condición para el libre desarrollo de todos" (MEW 4, 482; *MC*, 52), surge el parámetro con el que se pueden medir las reflexiones sobre la c. en los movimientos sociales y los partidos. El desarrollo concreto de las representaciones de la c. en el marxismo es influido no solo por diferentes intereses dentro del movimiento de los trabajadores, y más tarde de los Estados socialistas, sino también por las interrelaciones con el discurso burgués sobre la c.

1.1 En los inicios del movimiento de los trabajadores (surgido en Alemania de las asociaciones burguesas de formación burguesa de los trabajadores), domina, en primer lugar, la acepción 'estricta' de c. Incluso la lectura rápida de los escritos relevantes de Ferdinand Lasalle, August Bebel, Wilhelm Liebknecht o Wilhelm Bracke muestra que la crítica de la explotación capitalista y la opresión social de las masas trabajadoras se vincula, desde el vamos, con la denuncia de la exclusión cultural. Otto Rühle sostiene al respecto: "Todos los horrores del ambiente proletario solo encontrarán su fin cuando el mismo proletariado se disponga a ponerles fin […], pues al hacer estallar esta mazmorra, gana el camino hacia su propio mundo. El camino conduce a las cumbres de la c. socialista" (1930, 590).

La c. es identificada ante todo con un concepto poco preciso de formación, cuya apropiación sirve como requisito previo para una lucha de emancipación exitosa. En este sentido, Liebknecht retoma en 1872 la fórmula de Bacon "Knowledge is power: ¡Saber es Poder!" y, al mismo tiempo, la invierte: "Poder es Saber". Como el conocimiento está guardado "bajo la llave de los gobernantes", es accesible para los dominados "solo en la preparación y falsificación que les viene en gana a los dominadores" (1976, 134). La consigna "Poder es Saber" integra al programa revolucionario la subversión cultural deseada. Poder político, abolición de la explotación, del "trabajo asalariado inmoral que mata el espíritu y el cuerpo", que es reemplazado por "el trabajo fraternal, cooperativo", garantizan que en la "sociedad libre" (172) coopere armónicamente lo que, en el capitalismo, está contrapuesto de manera antagónica. Recién entonces "podemos alcanzar la armonía omnilateral, que es la más elevada finalidad de la c.: la armonía de los intereses, la armonía del ser humano con el ser humano, la armonía del ser humano consigo mismo.

Armonía en el individuo a través del desarrollo de todas las facultades y de la superación de la contradicción entre ideal y realidad, entre teoría y praxis, entre moral y acción" (172s.)

Así fue formulada también, en cuanto a sus principios, la posterior concepción comunista de las relaciones entre la lucha de clases política, las metas culturales y el trabajo cultural. La concepción de LIEBKNECHT fue incorporada particularmente por el ala revolucionaria del movimiento de los trabajadores alemán y europeo. Así quiso ser entendida también Rosa LUXEMBURG cuando, en 1916, le escribió a Franz MEHRING que él les había enseñado "a nuestros trabajadores", "que el socialismo no es una cuestión de cuchillo y tenedor, sino un movimiento cultural, una gran e imponente visión del mundo" (*Briefe* 5, 104). De manera similar ya había enfatizado Clara ZETKIN en 1909: "Queda reservado a la lucha de clases proletaria hacer que la patria y su c. dejen de ser el monopolio de una pequeña minoría y se conviertan en posesión de todos" (1977, 78). También el "fervorosamente esperado renacimiento del arte" solo se vuelve posible "en esa isla de los bienaventurados, la sociedad socialista" (1911/1977, 196). También a esto se sumó LENIN, quien –como buen conocedor de los escritos de propaganda de LIEBKNECHT– vio en él al tipo ideal de un revolucionario profesional y "tribuno popular" que sabe reaccionar ante toda manifestación de arbitrariedad y de opresión" (*LOC*, 86).

1.2 Hacia finales del siglo XIX, obras sobre historia de la c. de tipo tradicional pertenecían al patrimonio cultural de muchos funcionarios del movimiento de los trabajadores alemán. Podían vincular la variedad de hechos ordenados de manera evolucionista contenidos en ellos con el propio optimismo histórico. El "interés en las c. exóticas" se dirigía en buena medida a las "clases inferiores", estos "'salvajes' en el propio país" (STAEUBLE 1992, 141). Los "socialistas de cátedra" de la "Verein für Socialpolitik" [Asociación de Política Social] fundada en 1873 suministraron importantes informaciones acerca de los distintos ambientes culturales de la clase trabajadora en proceso de formación. Al mismo tiempo, se formó una escuela de historia de la c. de cuño marxista que tuvo en MEHRING, Eduard FUCHS y RÜHLE sus mentes más productivas. Sus investigaciones estaban motivadas por las luchas de clases de la época y sirvieron para determinar la posición propia frente a la c. de la sociedad guillermina. "La burguesía tiene más afinidades con todas las otras naciones de la Tierra que con los trabajadores", observa ENGELS en *Situac.*, con lo cual hace referencia, en la reedición de 1892, al escritor conservador Benjamin DISRAELI, que en 1845 hizo, con su novela *Sybil, or the two Nations* [*Sybil, o las dos Naciones*], de las "dos naciones" provocadas por la "gran industria", un *topos* popular (MEW 2, 251).

Lo que ya se había dicho en el *Manifiesto* sobre los logros civilizatorios del capital y lo que se había señalado en los *Grundrisse*, llevando la idea al extremo, como condición de existencia del capital, puede valer como convicción de todos los discípulos de MARX, esto es, que "el descubrimiento, creación y satisfacción de nuevas necesidades procedentes de la sociedad misma; el cultivo de todas las propiedades del hombre social y la producción del mismo como un individuo cuyas necesidades se hayan desarrollado lo más posible, por tener numerosas cualidades y relaciones; su producción como producto social lo más pleno y universal que sea posible (pues para aprovecharlo multilateralmente es necesario que sea capaz de disfrute, y por lo tanto cultivado al extremo)" es "una condición de la producción fundada en el capital" (MEW 42, 322s.; *Gr.*,1, 361). La certeza de que, con el desarrollo de la producción, también a la fuerza productiva ser humano se le pueden exigir rendimientos cada vez más altos, puede, por un lado, alentar la esperanza de que sería posible, en un capitalismo socialmente regulado, el desarrollo cultural de los seres humanos que trabajan; pero también podía llevar a la conclusión de que la aspiración cultural alcanzada de los proletarios hace posible una rápida transición revolucionaria a una forma social más elevada.

2. Todavía en los inicios de su trabajo para el movimiento socialdemócrata, LENIN se ocupó de las representaciones acerca del socialismo de los populistas rusos. Reprodujo lo que Georgi PLEJÁNOV, en su escrito *Socialismo y lucha política* [1883], había desarrollado en su combate contra ellos. Mientras favorecían la preservación de la comunidad aldeana rusa y percibían, en la expansión del capitalismo, solo un empobrecimiento económico y cultural del pueblo, él, siguiendo a MARX, en el todavía embrionario proletariado industrial ruso veía la fuerza subversiva. Una dictadura revolucionaria de la intelectualidad que se apoye en la c. campesina de Rusia quizás solo podría conducir a un socialismo autoritario. LENIN registraba "que el desarrollo del capitalismo trae, inevitablemente, como consecuencia el incremento del nivel de las necesidades de toda la población y del proletariado obrero […] A esto conduce también […] la aglomeración del proletariado obrero, que eleva su conciencia y sentido de la dignidad humana, y le da la posibilidad de luchar con éxito contra las rapaces tendencias del régimen capitalista" (*LOC*, I, 107). Un cuarto de siglo más tarde, la vinculación de capitalismo y c. convirtió en enemigos a LENIN y a su maestro. PLEJÁNOV les objetó en 1917, a él y a TROTSKI, que las relaciones de producción no son de ningún modo unas cadenas para las fuerzas productivas escasamente desarrolladas, de modo que el insuficiente desarrollo de la clase trabajadora y el retraso cultural excluyen una revolución proletaria en Rusia. La c. de los trabajadores y de la clase trabajadora –es decir, la "c. de clases"– recién en la década de 1920 se convirtió en un tema central, sobre todo en la Unión Soviética, en Austria y en Alemania.

2.1 La escisión de las naciones modernas fue el tema central de la II Internacional, en la que jugó un papel el concepto de c. LIEBKNECHT ya había destacado en 1871

que capital y trabajo constituyen dos mundos sociales diferentes: “Dos mundos con objetivos, aspiraciones, concepciones opuestas y con lenguajes diferentes; dos mundos que no pueden estar juntos, de los cuales uno debe ceder su lugar al otro” (1976, 85). Lenin retomó la fórmula de las ‘dos c.’ y la convirtió en un *topos* de la bibliografía marxista que remite al de algún modo oculto “abismo entre las clases”: “En cada c. nacional existen […] elementos de c. democrática y socialista, pues en cada nación hay una masa trabajadora y explotada […] Pero en cada nación existe asimismo una c. burguesa (y, además, en la mayoría de los casos, ultrarreaccionaria y clerical), y no en simple forma de “elementos”, sino como c. dominante. Por eso, la ‘c. nacional’ en general es la c. de los terratenientes, de los curas y de la burguesía” (1913, *LOC* 24, 132s.). Por cierto, también estaba claro en lo básico, para Marx y Engels, que las ideas dominantes “no son otra cosa que la expresión ideal de las relaciones materiales dominantes”, pero relativizaron la afirmación según la cual “las ideas de quienes carecen de los medios necesarios para producir espiritualmente” se encuentran “por término medio” sometidas (MEW 3, 46; *IA*, 50). Lenin, por el contrario, era de la opinión de que las condiciones de vida de las masas explotadas “originan, inevitablemente, una ideología democrática y socialista”, y concebía los elementos dados “de c. democrática y socialista” (*LOC* 24, 132) como una contracorriente. De ese modo, se enfatizaba la contradictoriedad interna de las c. de las sociedades organizadas como naciones; sin embargo, la amplitud y la diferenciación interna de las culturas de clases, como de los fenómenos de la c. de masas, no aparecían a la vista. La canonización posterior de los textos de Lenin llevó, en la bibliografía política, a la indisoluble combinación de los conceptos “ideología y c.”, que hace comprender los fenómenos culturales solo como ideológicos.

2.2 En general quedó sin responder la pregunta de qué elementos culturales debería poseer el proletariado para poder formar “el factor activo de la revolución venidera” (Luxemburg 2014, 13). En 1926, Antonio Gramsci llegó a la conclusión de que “toda revolución ha sido precedida por un intenso trabajo de crítica, de penetración cultural, de compenetración de ideas a través de la unión de hombres, primero refractarios y solo preocupados por resolver día a día, hora a hora, los propios problemas económicos y políticos por sí mismos, sin lazos de solidaridad con los demás que se encontraban en las mismas condiciones” (Gramsci 2014, 67). De esta manera ponía el acento en los presupuestos culturales de una revolución. Luxemburg, por el contrario, estaba convencida de que, dentro de la sociedad dada, “no podría haber otra c. que la *burguesa*”, porque el proletariado, como “clase *desposeída*”, no se encuentra estructuralmente en situación de “adelantar a su dominación política la dominación intelectual” y oponerle a la c. burguesa “una ciencia y un arte propios y nuevos” (*GW* 1, 2, 367). Lo que la clase trabajadora “puede hoy es proteger la c. de la burguesía del vandalismo de la reacción burguesa” (ibíd); una concepción de la que echó mano Mehring a favor de Lessing y Schiller y contra el arte contemporáneo, definido por el Naturalismo y que, en los países socialistas, después de 1945, todavía habría de influir en la discusión en torno a la relación con la ‘herencia burguesa’. Como Luxemburg pensaban también Kautsky y Lenin, a diferencia de Eduard Bernstein, que le dio a la línea del socialismo reformista su documento fundamental. Bernstein partía de que “se había establecido una contraintervención social frente a las tendencias explotadoras del capital” (Bernstein 1899, VI) que, como resumió Luxemburg en su crítica a Bernstein, les permitiría a los trabajadores una “paulatina ampliación de los controles sociales y una gradual aplicación de los principios cooperativistas” (2014, 12).

2.3 Lenin se apoyó en la fórmula de Liebknecht “Poder es Saber” cuando se decidió a favor de la revolución socialista en Rusia que, en gran parte, todavía era un país agrario preindustrial. Seis años después de la Revolución de Octubre defendió la estrategia presentada en las “Tesis de abril” de 1917, rechazadas en aquel entonces por todas las agrupaciones de sus camaradas: “Nuestros adversarios nos han dicho muchas veces que emprendemos una obra descabellada, al implantar el socialismo en un país de insuficiente cultura. Pero se equivocaron […] la revolución política y social en nuestro país precedió a la revolución cultural, a esa revolución cultural ante la que nos encontramos ahora, pese a todo. Hoy nos basta con esta revolución cultural para llegar a convertirnos en un país completamente socialista”, a pesar de las “increíbles dificultades para nosotros, tanto en el aspecto puramente cultural (pues somos analfabetos) como en el aspecto material (pues para ser cultos […] se precisa cierta base material)” (*LOC* 45, 392s.).

Esta explicación da por supuesto que, en la c., solo se trata de un reflejo de la base económica, pero no del lado subjetivo de toda producción, de toda vida social y acción política. No considera que el proletariado urbano, de todos modos escasamente desarrollado, había sido diezmado, como actor principal de la insurrección, por la guerra y la guerra civil y había huido al campo; solo con dificultad las organizaciones de trabajadores comenzaban a formarse de nuevo y, asimismo, la masa igualmente descontenta de la población campesina vivía casi sin excepción en el tradicional atraso aldeano. Y esto en un Estado multiétnico, que hasta entonces había sido autocráticamente gobernado, donde todavía regían privilegios, derechos de propiedad y estructuras semifeudales. Contra la tentativa introducida por Lenin se presentaron argumentos culturales de peso ya en la Segunda Internacional. “No le podemos exigir a una clase cuya gran mayoría vive hacinada, que ha sido mal instruida, que posee ingresos inseguros e insuficientes, aquel elevado estado intelectual y moral que presuponen la ins-

talación y la consolidación de una comunidad socialista" (Bernstein 1899, 186). Más tarde, Karl A. Wittfogel [1957] hizo valer otras causas para el fracaso cultural y, con una referencia al "modo de producción asiático", advirtió a los comunistas y socialistas occidentales que no se orientaran al modelo soviético "que, en su economía de poder y control de las personas, va mucho más allá que el antiguo despotismo antiguo" (1962, X).

La primera década de la Rusia revolucionaria produjo una gran cantidad de nuevas perspectivas sobre la c. Pero al mismo tiempo, la necesidad de 'recuperar' significaba que la c. era algo realizable que, implementado en campañas para elevar el "nivel de la cultura", había sido entendido por el Estado y el partido reduciéndolo en general en términos operativos. Esto ya lo expresa Lenin, cuando cree en la necesidad de alcanzar un "determinado nivel cultural […] de formas revolucionarias" y así "alcanzar a otros pueblos" (*LOC* 45, 396). Para tomar posesión de "toda la c. que dejó el capitalismo" (*LOC* 38, 60) esta enorme aspiración, que obedecía a la representación de que "lo bueno" solo debería ser extraído "con ambas manos […] del extranjero", era casi irreconocible en la fórmula "Poder soviético + orden prusiano de las vías férreas + técnica y organización norteamericanas de los trusts + instrucción pública norteamericana, etc., etc., + + = Σ = socialismo" (*LOC* 36, 572).

El trabajo cultural pacífico fue declarado por Lenin, Trotski y otros como tarea fundamental del poder soviético, aunque acentuado de manera diferente. Lenin vio como decisivo el "rápido, auténtico y verdadero movimiento de avance masivo […] en todas las esferas de la vida pública y privada" (*LOC* 27, 107), y así, el "trabajo cultural de las masas" pronto se convirtió en un concepto conductor y competencia del partido, del Estado y de las organizaciones de masas. Trotski se basó en la jornada de ocho horas, en la prohibición del alcohol y en el cine como contrapeso a la taberna y a la iglesia. "Para elevarse a un nivel cultural superior, la clase obrera, y principalmente su vanguardia, debe ser conducida a estudiar sobre su modo de vida" (2021, 65). Alexander Bogdanov, por el contrario, subrayó la autonomía de la c. proletaria emancipada respecto del modelo burgués y fundó el movimiento del *"Proletkult"*. El experto en racionalización y poeta Alexei Kapitonovitsch Gastev inauguró en 1920, con el apoyo de Lenin, el "Instituto Central para el Trabajo", que él entendía como una obra de arte total, y basó su programa cultural en el concepto marxiano de fábrica como un sistema altamente organizado que, al mismo tiempo, es una relación social: "Debemos producir 'creadores culturales' particularmente ingeniosos […]. Creadores talentosos; instaladores de sistemas prácticos en toda la línea de la c." (1923/1971, 263). El documentalista Dziga Vertov concebía la orientación hacia la c. del trabajo industrial como un "camino", que conduce "del burgués que gira sobre sí mismo, pasando por la poesía de las máquinas, hasta el ser humano eléctrico consumado" (1922/1967, 55). Nadeschda Krupskaia testimonia que Lenin se mantuvo escéptico frente a estas propuestas de pensamiento y de praxis: "Al comienzo de la revolución se habló muchísimo sobre la c. proletaria. Parecía como si de alguna manera se pudiera pergeñar el todo en clubes o laboratorios separados entre sí y, conforme a esto, hacer realidad esta c. Por aquel entonces, el camarada Lenin contradecía muy enfáticamente semejante concepción de la c." (1923, 5s.).

2.4 Con la industrialización forzada a finales de la década de 1920 y principios de la década de 1930, ante la necesidad de realizar la acumulación a partir de las fuerzas propias, se colocó en el centro de la concepción de la c. el rendimiento laboral para la edificación del socialismo. Así, Stalin pone como ejemplo a los "activistas del trabajo" como "modelo de exactitud y puntualidad", con lo cual debería "elevarse el nivel cultural y técnico de la clase de los trabajadores al nivel de los ingenieros y técnicos" (1935/1961, 600). "Disciplina del trabajo, heroísmo del trabajo, dominio experto de la técnica, actividad innovadora, participación en la competencia socialista, apropiación de la formación política y profesional son las actividades decisivas cuyo perfeccionamiento […] es valorado como plenamente cultural. En cambio, otras necesidades, capacidades y goces son declarados menos importantes, se convierten en 'indicadores superfluos'; por ejemplo, diferentes formas de entretenimiento, descanso y recreación" (T. Koch 1974, 66). La literatura pasatista hizo una contribución que no debería ser subestimada a la divulgación de las representaciones culturales ancladas en el proceso de trabajo. "Ante todo, los clásicos de la 'literatura de la industrialización' (que comienza con *Cemento* de Gladkov, en 1925) […] hasta *Tanker Derbent*, de Krymov, en 1938) aportaron mucho al desarrollo y difusión de la concepción cultural de la clase trabajadora soviética" (Mühlberg 1983, 183).

El trabajo fue declarado "primera necesidad vital", con lo que la expectativa de Marx de que esto sería posible en "la fase superior de la sociedad comunista", "cuando haya desaparecido la subordinación esclavizadora de los individuos a la división del trabajo, y con ella, la oposición de trabajo intelectual y el trabajo manual" (MEW 19, 21; Marx 2012, 24) era relacionada erróneamente con las relaciones de la industrialización del socialismo de Estado. La declaración del trabajo de primera necesidad vital concreta tuvo como consecuencia una concepción de la c. unilateral y ajena a la vida. Como más tarde señaló Klaus Holzkamp, no es el trabajo como tal "primera necesidad vital, sino solo 'trabajo', en la medida en que se le permita al individuo la participación en la disposición sobre el proceso social, que lo hace por lo tanto 'capaz de actuar'. Así pues, no es el 'trabajo', sino la 'capacidad de actuar' la *primera* necesidad vital humana" (1983, 243).

Con la concepción predominante en el modelo soviético de una realización lo más rápida posible de la igualdad de todos los seres humanos, las diferenciaciones sociales realmente existentes (y las propiedades culturales vinculadas con ellas) se consideraron como resabios nocivos de la sociedad de clases. Aunque también los problemas de la heterogeneidad nacional y étnica de la URSS, la herencia cultural a preservar y la "elevación del nivel cultural" por medio de la alfabetización y consolidación de la educación popular fueron aspectos importantes de esta concepción de la c. Hacia 1940, la definición soviética de la c. comprendía sencillamente todo lo valioso, es decir, "la totalidad de logros materiales y espirituales de la sociedad, tal como aparecen en la técnica, la ciencia, el arte, en la organización de la vida estatal y social, en el modo de vida, en el nivel educativo de la sociedad y en los usos y costumbres" (*Politisches Wörterbuch* 1940, 300).

Pero, en general, los teóricos de la c. en la URSS, como también más tarde en los otros países socialistas, se concentraron en el papel central del trabajo en la creación de la c. y vieron los logros materiales, técnicos y sociales correspondientes como criterios decisivos de su modelo de c. Esta concepción marco valía en gran medida también para el ámbito académico, según prevaleció en la Rusia soviética o en la URSS de finales de la década de 1920 y, después de 1945, también en la RDA y en otros Estados del ámbito de influencia soviética; se impuso de manera creciente una ciencia de orientación marxista en sus pretensiones, pero en cuanto a la concepción fuertemente dogmatizada mediante la sanción del marxismo-leninismo. De este modo, las investigaciones concretas de las ciencias sociales y, especialmente, de la sociología de la c. fueron en gran medida bloqueadas: "La única sociología científica es el materialismo histórico" ("Soziologie", en: *Philosophisches Wörterbuch*, 1ª ed., 1964, 543).

3. Con las modificaciones sociales y políticas tras el fin de la era de Stalin y, particularmente, tras el XX Congreso del PCUS se transformaron también los presupuestos y exigencias de la consideración de la c. en el socialismo.

3.1 Por un lado, la representación unilateral de una reconfiguración cultural –con la que debía imponerse una nueva imagen socialista del ser humano– se mantuvo en lo básico, a pesar de todas las transformaciones, hasta el colapso del socialismo de cuño soviético. También más allá de las fronteras del "campo socialista", los partidos comunistas y los cercanos a él acordaron que la construcción de la sociedad socialista debe estar vinculada 'regularmente' con una revolución cultural de este tipo. En su *Declaración* conjunta de 1957 se menciona, entre otras cosas, como meta: "la realización de la revolución socialista en el campo de la ideología y de la c. y la capacitación de una numerosa intelectualidad entregada a la clase trabajadora, al pueblo productor y a la causa del socialismo" (en: *Einheit*, año 12 (1957), fasc. 12, 1479).

Las muy diferentes características que se mencionan en la bibliografía política de esa época del desarrollo cultural en la construcción del socialismo (reconfiguración de la superestructura, apropiación de la herencia cultural, elevación del nivel educativo y cultural y superación de las oposiciones entre trabajo espiritual y corpóreo, como entre ciudad y campo) indican que este programa no se basaba en ningún concepto coherente de c. En conexión con la *Declaración*, Hans Koch ha intentado ofrecer por primera vez para el PSUA una abarcadora definición global de c. Incluye en ella los bienes materiales como expresión de las capacidades humanas, las instituciones que sirven a la educación de estas capacidades, los resultados del trabajo espiritual, las formas de vida y modos de comportamiento y, finalmente, "los conocimientos, fuerzas, facultades, necesidades, etc., de los propios seres humanos" (9). Koch añade que la c. es empleada, "en el uso lingüístico corriente […], también en un sentido decididamente estricto, que comprende el desarrollo de las artes, de la literatura y del así llamado trabajo cultural de masas" (10), y que esa c. se dedica entonces solo a este ámbito especial. Así se dice también en una resolución del Consejo de Estado de la RDA, en 1967: "La c. socialista debe ser formada como un componente orgánico de nuestra sociedad, partiendo de la c. del trabajo, pasando por la c. del entorno, hasta llegar a las artes" (*Die Aufgaben der Kultur* [Las tareas de la c.], 143). Al concepto de revolución cultural se adhirió el PSUA hasta las décadas de 1970 y de 1980. Helmut Hanke busca todavía en 1977 fundar "la validez general de la revolución cultural socialista" (5).

Por otro lado, además de los procesos de diferenciación interna en la propia URSS, especialmente también la expansión del nuevo orden a países con condiciones iniciales muy diferentes, así como las exigencias de la Guerra Fría y el sistema de competencia exigían una comprensión más diferenciada de la c. De este modo, además de las diferencias económico-sociales y políticas, también entró en el foco de las direcciones partidarias y estatales la diferenciación cultural de las sociedades socialistas. Tan distintas como los presupuestos fueron también las formas tanto de la continuidad como del cambio en los países individuales.

3.2 En este contexto, a fines de la década de 1950 y, en mayor medida, en la de 1960, también se transformó la conceptualización de los procesos culturales. Los rasgos economicistas y apologéticos del marxismo-leninismo, sin embargo, no fueron superados, pero sí parcialmente desplazados y surgieron espacios para diferentes conceptos, que se movían en dos direcciones. Por un lado, la concepción estricta de c., fuertemente orientada a las tradiciones del humanismo burgués en la literatura y en las artes, que tiene como tema los medios de negociación tradicionales de la c. alta. Normalmente, tales investigaciones partían de las ciencias de la literatura, del arte y del lenguaje. Ante todo, investigadores de la literatura, en el sentido de las "relaciones litera-

rias" (1905, *LOC* 12, 103) de Lenin, han convertido en objeto de investigación el contexto cultural general de la literatura; estimulante y pionero en esto fue el volumen *Gesellschatf, Literatur, Lesen* [Sociedad, literatura, lectura] (Naumann 1973). Por otro lado, al mismo tiempo se desarrolló una ciencia de la c. (basada en filósofos, etnólogos, historiadores y científicos sociales) que intentó interpretar el conjunto de las expresiones de la vida humana como fenómenos culturales.

Estas dos líneas se establecieron tempranamente en Alemania Oriental. Pues en la zona oriental o, más tarde, en la RDA como Estado alemán parcial en el margen del bloque, también el discurso de la c. estuvo desde el principio bajo signos especiales. Después de Trotski y Lenin, era necesaria una revolución cultural para superar el atraso civilizatorio de Rusia bajo nuevas condiciones sociales, de modo que, en un país industrial altamente desarrollado, a partir de los esfuerzos de la PSUA para adoptar el modelo soviético y, al mismo tiempo, modificarlo, surgieron problemas de diferente índole. Inicialmente, la concepción de la c. después, de 1945 fue moldeada por la 'reeducación' llevada a cabo por la potencia de ocupación. Recurrió para ello a los 'valores' que podían profundizar una fundamentación normativa del antifascismo y de la democracia en suelo alemán. Se creyó encontrarlos en las ideas del humanismo burgués (especialmente en el Clasicismo alemán), tal como estaban contenidas esencialmente en las obras del arte burgués anterior a 1848. El resultado fue un doble concepto 'estricto' de c.: se restringía a 'valores espirituales' y veía, al mismo tiempo, en la c. burguesa posterior a 1870 solamente una condenable decadencia, la "destrucción de la razón", la "trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler", como denominó György Lukács –por entonces muy influyente en la RDA– su análisis en 1953, que también influyó en el plano de la política cultural. Con la implementación del "Discurso de los dos bandos" de Zdanov en la fundación de la Kominform [Oficina de Información de los Partidos Comunistas y de los Trabajadores], en 1947, comenzó también la delimitación respecto del bando opuesto como lucha contra la 'no cultura', la 'decadencia', el 'formalismo'; y la c. fue tendencialmente reducida a un instrumento de lucha ideológica. Con la adopción del modelo político y social soviético de 1948/49 se entendía ahora, bajo el término de c., más bien un arte popular de elevado efecto educativo como instrumento para trabajo cultural masivo.

Tras el XX Congreso del PCUS (1956), el concepto de "bando", a pesar de la toma de distancia respecto de las exageraciones de Zdanov, no fue puesto en duda en lo fundamental; a pesar de esta continuidad tuvo lugar una diferenciación, de modo que el dogmatismo estalinista fue criticado y se hizo posible un debate serio sobre la c. en la sociedad socialista deseada. La 'nueva c.' a crear fue vista ideológicamente como un *medium* de formación y educación socialistas y, al mismo tiempo, debía ser el lazo unificador de los miembros de la sociedad, aún diversos según la posición social, la formación profesional, la edad y el género, etc. El trabajo cultural se legitimaba por medio de la función integradora, con la que se respaldaba la deseada armonización social. Por ello, las artes eran consideradas como un *medium* decisivo para la superación de las divisiones del trabajo (y diferenciaciones sociales) condicionadas social y tecnológicamente. Los trabajadores deberían apropiarse de una técnica cultural ante todo burguesa para desarrollarse desde un trabajador que lee a uno que escribe; una idea que tenía sus presupuestos en los ideales culturales de la vieja Socialdemocracia, así como en los de los socialistas de la 'Viena Roja' y, al mismo tiempo, podía explicarse a partir de las representaciones de la c. específicas de la burguesía alemana. En el marco de esta tradición era considerado, en la actividad literaria de los trabajadores, el proceso central de la c. socialista: "El paso que conduce del trabajador que lee al trabajador que escribe se encuentra –de acuerdo con el papel de la escritura en toda creación cultural– en el punto medio del avance hacia el efecto creador común de los trabajadores y los creadores culturales" (H. Koch 1965, 174).

Este entusiasta concepto de elevación cultural tenía causas socioculturales. Tras la desnazificación, expropiación y emigración, el estrato culto de la RDA se redujo considerablemente. Ahora, los nuevos miembros de la 'élites funcionales' socialistas, que habían ascendido en masa desde los estratos 'alejados de la educación', deberían desmontar lo más rápido posible sus déficits culturales. "En el Estado y en la economía, la clase trabajadora de la RDA ya es el señor. Ahora también debe escalar las cumbres de la c. y tomar posesión de ellas" (Ulbricht 1958, 139). Con la nueva organización "de la economía popular y la revolución técnica tiene lugar necesariamente una elevación 'cualitativa' del papel de todos los factores subjetivos y de sus efectos sobre la producción". El trabajo cultural tiene que enfrentar su retraso, por lo que "los artistas y creadores culturales no serían "meros 'especialistas para una representación llena de sentido después de la jornada laboral'" (84). Estas propuestas fueron aceptadas, sin embargo, en mayor medida por las nuevas élites de funcionarios, incluso para cultivarse por medio del contacto con las bellas artes. Por el contrario, tuvieron mucha menos influencia en el modo de vida de los trabajadores industriales y campesinos que hacían trabajos físicos.

En conjunto, esta elevada ponderación de la c. tuvo como consecuencia que la RDA fuera el único país socialista que estableció en 1963, junto a la capacitación cercana a la praxis para el trabajo cultural en institutos de filosofía, una carrera académica (casi independiente) en "ciencia de la c.", para impartir una teoría de la c., una historia de la c., una sociología de la c. y una política de la c., ahora de bases marxistas. A esta aspiración se acercaron los primeros intentos de definición en un elevado nivel de abstracción. Erhard John parafraseó

la c. como “el surgimiento y despliegue de las capacidades esenciales del ser humano” (1965, 97); para Fred Staufenbiel era el “perfeccionamiento del ser humano en el proceso social” (1966, 68); mientras que Hans Koch colocó en el centro, a modo de definición, las “relaciones de los individuos con la riqueza por ellos mismos creada, para la objetivación de las ‘capacidades humanas esenciales’” (1969, 8). Más tarde, presentó su boceto desarrollado de los “rasgos esenciales y funciones básicas de la c. humana” (1982, 5) en una extensa introducción al volumen *Zur Theorie der sozialistischen Kultur* [Para una teoría de la c. socialista].

Con respecto al concepto general de c., resultaba más claro, ya a finales de la década de 1960, que la producción, comunicación y uso del arte no podían constituir el tema cultural central. El socialismo ya no era considerado como una corta fase de transición, sino como una “sociedad de clases no antagónica” de más larga duración. De esa manera, las distinciones y diferencias sociales y culturales eran legitimadas y ‘autorizadas’ como objetos de investigación por el PSUA. Ahora la política económica también tenía que servir más vigorosamente a las metas sociopolíticas. Las condiciones de vida dadas y las expectativas y necesidades de los seres humanos adquirieron un peso político más fuerte. Este giro hacia las relaciones sociales concretas tuvo consecuencias político-culturales y político-científicas; en 1972, se insinuó oficialmente a través del partido una concepción de c. amplia y más realista: “Cuando hablamos de la c. y de las tareas culturales, no nos referimos a ningún ámbito delimitado. Para nosotros se trata de la totalidad de las condiciones de vida, de los valores, ideas y conocimientos materiales y espirituales”; y: “La c. socialista incluye el entero nivel de desarrollo intelectual, moral, estético y emocional del ser humano, la totalidad de su saber, de sus capacidades, talentos, modos de comportamiento, actitudes y convicciones, la totalidad de sus hábitos sociales y sus goces. Todos estos factores se expresan en las necesidades culturales” (Hager 1972/1981, 11 y 14).

En la medida en que “la dialéctica histórica de individuo y sociedad” era considerada “como el centro del proceso de la cultura”, la ciencia de la c. debía encargarse de “los análisis teóricos de aquellas múltiples relaciones que confluyen en el individuo social y constituyen su existencia creadora” (Mühlberg 1964, 1043). El problema teórico central era de qué modo las relaciones de producción, de reproducción y de circulación forman un campo, estructurado específicamente en cada caso, de condiciones de vida de los grupos sociales; campo que, como totalidad, define la ‘c. objetiva’ de dichos grupos. Su apropiación transformadora era entendida como un proceso de formación de la ‘c. subjetiva’ de los individuos y de los grupos. En conexión con la distinción de Marx entre las tres grandes “formas de sociedad” (MEW 42/91; *Gr.*, 1, 85), así, el concepto de c. se centró en la socialización de los individuos concretos. Con la constatación del grado de libre autodeterminación alcanzado en cada caso, así como de la riqueza de relaciones real de los seres humanos, incitó a un juicio valorativo y posibilitó la mirada histórico-crítica hacia circunstancias sociales pasadas y actuales.

3.3 Estos procesos de diferenciación repercutieron de manera particularmente fuerte en el ámbito académico, y esto tanto a través de las relaciones internacionales más estrechas, especialmente desde comienzos de la década de 1970 como también a través de la influencia de las nuevas corrientes en las ciencias de la sociedad soviéticas. Aquí fueron investigados, especialmente desde finales de la década de 1950, bajo el nivel de la doctrina del marxismo-leninismo, aspectos concretos individuales de la c. y, al mismo tiempo (aunque solo a una distancia articulada, en la mayoría de los casos, de manera indirecta respecto de la política cultural dominante), se volvieron posibles declaraciones más diferenciadas. En la tradición de la etnología rusa (y en el intercambio con los investigadores ‘occidentales’), los científicos soviéticos investigaron especialmente la relación entre etnia y c., exploraron las c. tradicionales del país y las expusieron en su desarrollo. Consideraron el principio territorial como característica etnológica y plantearon la pregunta por hasta qué punto las sociedades, las clases o las etnias pueden considerarse ‘agentes’ históricos, sujetos de las c. (cf. Tokarev 1958, Bromlej 1977).

Aquí se incluyen las iniciativas para una concepción marxista de historiografía de la c. de Leonid Batkin, Aaron Gurievitsch, Mijaíl Bajtín y otros, que investigaron las formas de mediación entre sociedad, c. e individuo e intentaron distinguir los tipos de c. y, especialmente, influyeron en los debates en el Este y el Oeste con sus estudios sobre la c. popular en las sociedades de clases. Igualmente influyente fue, en psicología, la escuela histórico-culturalista (León Vigotski, Alexei Leontiev, Alexander Luria, entre otros). Esta escuela se volvió contra las teorías de la herencia, del instinto y del reflejo, e investigó el desarrollo histórico de lo psíquico. La c. debía ser concebida como determinante y como resultado de la subjetividad individual. Desde la perspectiva de la psicología crítica fundada por Holzkamp, debían extraerse de Leontiev “los puntos de vista conductores, para indagar cómo la psicología podía ser extraída, en los países capitalistas, de su estancamiento y esterilidad” (Holzkamp y Schurig 1980, XI). En la RDA, esta corriente resultó estimulante cuando, en la década de 1970, se trabajó en una “teoría cultural de la personalidad”, en una concepción marxista de “socialización individual”, que hacía comprensible “la lógica peculiar de la conformación de la subjetividad individual” (Dölling 1986, 9s.).

De esta manera, se pudieron iniciar investigaciones sobre la realidad social, la estructura de los grupos y del ambiente, de la diferenciación cultural concreta de la propia sociedad. Tuvo un efecto estimulante el hecho

de que, desde mediados de la década de 1970, también en Occidente se hayan multiplicado los estudios acerca de las relaciones entre la c. y el cambio social, que se empeñaban por alcanzar un concepto de c. amplio y de fundamentos materialistas. Con la colección *Beiträge zur materialistischen Kulturtheorie* [Contribuciones para una teoría materialista de la cultura], "se intentó representar el estado alcanzado en la conceptualización y sistematización de la teoría de la c. en el marco del materialismo histórico-dialéctico" (Hund y Kramer 1978, 8). En la RDA se emprendieron tentativas para diferenciar los enfoques teóricos en distintas corrientes. Conectándose tanto con tendencias más nuevas de la teoría marxista de la sociedad –"c. es un rasgo sintético de la socialización del individuo" (Kelle y Kowalson 1975, 160)–, como también con las conceptualizaciones psicológicas y antropológicas, siguió desarrollándose, la "teoría de la c. del individuo social o de la individualidad" (Dölling 1986, 19).

Para la versión teórico-cultural de la "mediación del proceso de vida social e individual" (Dölling 1981), tuvo una influencia significativa la recepción del desarrollo teórico 'occidental', desde Lucien Sève hasta Pierre Bourdieu. Al mismo tiempo las relaciones de género se mostraron como un campo de investigación particularmente productivo; aquí debían ser investigados los estereotipos del comportamiento cotidiano individual en su profundidad histórica, tanto bajo la presión de la modernización como bajo las regulaciones socialistas en el campo de los conflictos prácticos (cf. Dölling 1991).

Aunque los resultados de la investigación sociológica y de las estadísticas sociales eran de difícil acceso, se presentaron muchos estudios individuales sobre la c. del trabajo, sobre las relaciones de género, sobre el comportamiento durante el ocio y en relación con los medios, sobre la actual c. juvenil, sobre el uso del arte, entre otros. Pero el material disponible no era suficiente para comprender en términos teóricamente concluyentes la c. de la sociedad de la RDA, ni para representar sus c. grupales o ambientes culturales de manera convincente. Los intentos de modelación europeos y globales más allá del pensamiento correspondiente a cada bando permanecieron marginales.

En el contexto de la colaboración con los 'países en vías de desarrollo', se instaló el concepto de ciencias de la c. para hacer comprensibles los procesos de desarrollo en estos países y conocer la "relación de tensión entre la tradición y el progreso cultural" (Broszinsky-Schwabe 1987, 5). Ya en la década de 1970, se buscó desarrollar, a partir del ejemplo del África subsahariana, un concepto materialista histórico de los cambios que están vinculados con la "liberación cultural respecto del colonialismo" (1979, 29), como también verificar qué influencia tiene el pensamiento marxista sobre las diferentes "concepciones del desarrollo cultural africano" (86).

La falta de datos sociales en el propio país ya había fomentado, en la década de 1970, un uso del material legado por los socialistas de cátedra sobre las 'clases bajas' para reconstruir la c. *histórica* de los trabajadores y, de ese modo, intentar la modelación de las c. de macrogrupos sociales. El resumen de las numerosas representaciones individuales de las décadas de 1970 y 1980 conformó el volumen *Proletariat. Kultur und Lebensweise im 19. Jahrhundert* [Proletariado. C. y modo de vida en el siglo XIX] (Mühlberg 1986). Estos descubrimientos se correspondieron con los inicios de la investigación histórico-social sobre la *Konstituierung des Proletariats als Klasse* [Constitución del proletariado como clase] (Zwahr 1981) y sobre el "modo de vida y c. del proletariado" (Jacobeit y Mohrmann 1973, 14). Se reveló fructífero el intercambio con las investigaciones que en esta época se estaban iniciando también 'en Occidente' sobre la c. histórica de los trabajadores, la recepción de la escuela de los historiadores materialistas ingleses, de los escritos de Edward P. Thompson así como de las publicaciones sobre la teoría de la c. del CCCS [Centro de Estudios Culturales Contemporáneos] de Birmingham.

En la RDA, en principio, los estudios de historia de la c. sobre la clase de los trabajadores –para eludir las discusiones políticas– se limitaron al lapso anterior a la división de la corriente del movimiento de los trabajadores, y recién a finales de la década de 1980 se expandió hacia la época posterior a 1917. A partir de 1986, esto también fue posible en proyectos entre alemanes concertados a nivel estatal, el último de los cuales investigó la relación entre "trabajadores y c. de masas" y las "profundas transformaciones en la situación cultural de los trabajadores alemanes" vinculadas con ella (von Saldern y Mühlberg 1989/1992, 226).

3.4 Con el fin de la URSS y los trastornos en los otros países socialistas europeos, en la RDA, además, por medio de la incorporación de las prácticas científicas de Alemania Occidental en el curso de la anexión a la RFA, no solo desapareció el marxismo-leninismo como ideología vinculante, sino que casi todas las corrientes de las ciencias sociales y de las ciencias del espíritu orientadas según Marx perdieron su base institucional de trabajo, como en Alemania Oriental, o en gran medida su influencia, como en los Estados vecinos. El enfoque materialista de entender los fenómenos sociales como factores de las grandes relaciones sociales pareció quedar desautorizado a causa de eso; las modas particulares de las ciencias del espíritu dominaban el campo académico.

Pero, al mismo tiempo, la rápida transición de toda la población de la RDA hacia un sistema de sociedad diferente, así como la mirada retrospectiva hacia la historia, ahora concluida, de la RDA, plantearon una gran cantidad de preguntas a nivel de las ciencias de la c. que sugerían una continuación crítica de los enfoques marxistas. Esto vale tanto como presupuesto metodológico para la

historia de la c., como también para la interpretación de la asimilación cultural de los alemanes orientales (vinculada con la transformación estructural de la sociedad) y de una c. parcial, en formación, dentro de una nueva c. nacional de los alemanes en curso de constitución.

En diferentes proyectos (a menudo entre instituciones alemanas) se investigaron aspectos de ambos campos. Las "Überlegungen zu einer Kulturgeschichte der DDR" [Consideraciones sobre una historia de la c. de la RDA] (Mühlberg 1994, 62) hicieron necesario encontrar accesos teórico-culturales para su investigación (*Ostdeutsche Kulturgeschichte*, 1993). A pesar de la situación desfavorable de la investigación, se comenzó "a describir la continuidad y el cambio en la vida y en la c. cotidianas de los alemanes de la RDA desde 1945" (Badstübner 2000, 11), con lo cual los estudios sobre la c. del consumo (*Wunderwirtschaft*, 1996) y sobre el comportamiento sexual (*Differente Sexualitäten*, 1995) demostraron ser particularmente instructivos para las particularidades condicionadas por el sistema. El tema central de estos trabajos fueron los problemas de asimilación cultural de los alemanes orientales (adaptación a la c. hegemónica) en la transición a un sistema de sociedad diferente. Su espectro se extiende desde investigaciones sobre modelos de "*milieux* [de Alemania Oriental] como sujetos de experiencia social" (Vester *et al*. 1995, 9) en sus reacciones ante las transformaciones estructurales, hasta los proyectos focalizados más fuertemente en los cambios de la institución cultural, que intentaban describirla "desde el punto de vista de lo acción presente y mostrar los potenciales para soluciones de problemas" (Bauer-Volke y Dietzsch 2003, 5).

En estos ejemplos se muestra que la mirada crítica formada en Marx, en vista de la transformación al capitalismo llevada a cabo sobre las ruinas del sistema socialista de Estado, como de los cambios socioculturales a escala global, ha cobrado bastante actualidad. Al mismo tiempo, los trastornos culturales desde finales del siglo XX exigen una revisión crítica del enfoque materialista histórico a fin de captar lo cultural.

Bibliografía: E. Badstübner (ed.), *Befremdlich anders. Leben in der DDR*, rev. de D. Mühlberg, Berlín 2000; K. Bauer-Volke e I. Dietzsch (eds.), *Labor Ostdeutschland. Kulturelle Praxis im gesellschaftlichen Wandel*, Halle/Saale 2003; E. Bernstein, *Die Voraussetzungen des Sozialismus und die Aufgaben der Sozialdemokratie*, Stuttgart 1899; J. V. Bromlej, *Ethnos und Ethnographie*. Trad. del ruso de W. König. Berlín Or. 1977; E. Broszimsky-Schwabe, *Kulturrevolution in Afrika*, Berlín Or. 1979; –, *Zwischen Magie und moderner Technik*. Berlín Or. 1987; *Differente Sexualitäten*, Mittleilungen aus der kulturwissenschaftlichen Forschung (MFK) 36, Berlín 1995; I. Dölling, "Zur Vermittlung von gesellschaftlichem und individuellem Lebensprozess", en: *WB*, año 27 (1981), fasc. 10, 94-126; –, *Individuum und Kultur*, Berlín RDA 1986; –, *Der Mensch und sein Weib. Frauen- und Männerbilder – Geschichtliche Ursprünge und Perspektiven*, Berlín 1991; A. K. Gastev, "Aufstand der Kultur" [ed. en ruso, 1923], en: –, *Poézija rabočego udara* [Dichtung der Arbeiterbewegung], Moscú 1971; K. Hager, "Zu Fragen der Kulturpolitik der SED" [1972], en: –, *Beiträge zur Kulturpolitik. Reden und Aufsätze 1972 bis 1981*, Berlín Or. 1981, 7-77; A. Gramsci, "Socialismo y Cultura", en: –, *Escritos de juventud 1. Crónicas de Turín.* Trad. y notas de P. Dip, Buenos Aires 2014; H. Hanke *et al.* (eds.), *Sozialistische Kulturrevolution*, Berlín Or. 1977; R. Herztfeldt, "Lenin-Dokumente zur sozialistischen Aufbau", en: *BzG*, año 17 (1975), 282-290; K. Holzkamp, *Grundlegung der Psychologie*, Frankfurt/M 1983; –, y V. Schurig, "Zur Einführung", en: A. N. Leontev, *Probleme der Entwicklung des Psychischen*, 3ª ed., Königstein 1980, XI-LII; W. D. Hund y D. Kramer (eds.), *Beiträge zur materialistischen Kulturtheorie*, Colonia 1978; W. Jacobeit y U. Mohrmann (eds.), *Kultur und Lebensweise des Proletariats*, Berlín Or. 1973; E. John, *Probleme der Kultur und der Kulturarbeit*, 2ª ed., Berlín Or. 1965; W. Kelle y M. Kowalson, *Der historische Materialismus. Abriss der marxistischen Gesellschaftstheorie*, Moscú 1975; H. Koch, *Kultur in den Kämpfen unserer Tage*, Berlín Or. 1965; – (ed.), *Marx, Engels, Lenin: Über Kultur, Ästhetik, Literatur*. Textos seleccionados, Leipzig 1969; –, H. Hanke, Ch. Ziermann y W. Barthel, *Zur Theorie des sozialistischen Kultur*, Berlín Or. 1982; T. Koch, *Zur Geschichte der Leninschen Etappe der Entwicklung sozialistischer Kulturauffassung in der UdSSR zwischen 1917 und 1937*, tesis de doctorado en Filosofía, Berlín 1974; N. K. Krupskaia, *Kultur, Lebensweise und Beständigkeit in der Arbeit* (original en ruso), Moscú 1923; W. Liebknecht, "Zu Trutz und Schutz" [1871], en: –, *Kleine politische Schriften*, Leipzig 1976, 84-132; –, "Wissen ist Macht – Macht ist Wissen" [1872], en: ibíd., 133-173; R. Luxemburg, *Reforma o revolución*. Sin datos de trad. Buenos Aires 2014; D. Mühlberg, "Zur materialistischen Auffassung der Kulturgeschichte", en: *DZPh*, año 12, 1964, fasc. 9, 1037-1054; –, *Woher wir wissen, was Kultur ist*, Berlín Or. 1983; – (ed), *Proletariat, Kultur und Lebensweise im 19. Jahrhundert*, Leipzig 1986; –, "Überlegungen zu einer Kulturgeschichte der DDR", en: *Sozialgeschichte der DDR*, ed. de H. Kaelble, J. Kocka y H. Zwahr, Stuttgart 1994, 62-94; M. Naumann (ed.), *Gesellschaft, Literatur, Lesen*, Berlín Or./Weimar 1973; Ostdeutsche Kulturgeschichte, *MKF* 33, Berlín 1993; *Philosophisches Wörterbuch*, 2 vols., editado por M. Buhr y G. Klaus, 10ª ed. aument., Leipzig 1974; *Politisches Wörterbuch* (original ruso), editado por G. Alekandrov, N. Galjanov y N. Rubinsten, Moscú 1940; O Rühle, *Illustrierte Kultur- und Sittengeschichte des Proletariats*, Berlín 1930; A. v. Saldern y D. Mühlberg, "Kontinuität und Wandel der Arbeitkultur" [1989], en: *Arbeiter und Massenkultur, MKF* 30, Berlín 1992, 226-259; Consejo de Estado de la RDA, *Die Aufgaben der Kultur bei der Entwucklung der sozialistischen Menschengemeinschaft*, Berlín Or. 1967; I. Staeuble, "Wir und die Anderen, Ethno-psychologische Konstruktionen im Wandel", en: *Psychologie und Geschichte*, año 4 (1992), fasc. 1/2, 139-157; J. W. Stalin, "Rede auf der ersten Unionsberatung der Stachanowleute" (1935), en: *Fragen des Leninismus*. Trad. al alemán a partir de la 11ª ed.,varias veces modificada y completada (Moscú 1939). Moscú 1947, 597-612; F. Staufenbiel, *Kultur heute – für morgen*, Berlín Or. 1966; S. A. Tokarev, *Ethnologie der UdSSR. Historische Grundlagen von Leben und Kultur* (en ruso), Moscú 1958; L. Trotski, *Problemas de la vida cotidiana y otros artículos sobre la cultura en la transición al socialismo*. Trad. de M. Iribarren y G. Iturbide, Buenos Aires 2021; W. Ulbricht, *Referat und Schlusswort auf dem V. Parteitag der SED*, Berlín Or. 1958; –, "Über die Entwicklung einer volksverbundenen sozialistischen Nationalkultur", en: *Zweite Bitterfelder Konferenz 1964*, Berlín Or. 1964; M. Vester, M. Hofmann e I. Zierke (eds.), *Soziale Milieus in Ostdeutschland*, Colonia

1995; D. Vertov, *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen* (1922), Berlín Or. 1967; K. A. Wittfogel, *Die orientalische Despotie* [1957]. Trad. de F. Kool a partir de la ed. estadounidense, Colonia/Berlín Occ. 1962; *Wunderwirtschaft. DDR-Konsumkultur in den 60er Jahren*, ed. por NGBK, Colonia, Weimar y Viena 1996; C. Zetkin, "Unser Patriotismus" [1909], en: –, *Kunst und Proletariat*, Berlín Or. 1977, 74-90; –, "Kunst und Proletariat" [1911], en: ibíd., 186-197; H. Zwahr, "Zur Konstituierung der deutschen Arbeiterklasse. Stand und Aufgaben der Forschung", en: – (ed.), *Die Konstituierung der deutschen Arbeiterklasse von den dreißiger bis zu den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts*, Berlín Or. 1981, 9-78.

Dietrich Mühlberg

Trad. de Martín Salinas

➫ Ambiente, Antropología, Capacidad de acción, Capital cultural, Carnaval, Cine, Comunicación, Conciencia de clase, Cultura de los trabajadores, Cultura de masas, Despotismo oriental, Disciplina, Educación proletaria, Educacionismo, Escuela histórico-culturalista, Etnología, Explotación secundaria, Formación proletaria del trabajador, Formación, *Habitus*, Hegemonía, Humanismo, Literatura, Lucha de clases, Marxismo-Leninismo, Materialismo cultural, Modo de producción asiático, Modo de vida/Condiciones de vida, Personalidad (desarrollo omnilateral), Política cultural, Proletariado, Proletkult, Pueblo, Revolución cultural, Segunda cultura, Socialismo de cátedra, Sociedad, Televisión, Teoría de la ideología, Trabajadores que leen, Trabajo cultural, Trabajo, Viena Roja.

Cultura de masas

Al.: Massenkultur.
Ár.: ṯaqāfat al-ǧamāhīr.
C.: qúnzhòng wénhuà 群众文化.
I.: mass culture.
F.: culture de masse.
R.: massovaja kul'tura.

Sin masas trabajadoras no hay c.m. La expresión se volvió corriente en la segunda mitad del siglo XX y designa la utilización 'masiva' de las posibilidades comercialmente producidas para entretenimiento y disfrute de las mayorías. Dicha expresión durante mucho tiempo vehiculiza la crítica burguesa a las masas supuestamente incivilizadas, brutas. Designaciones alternativas como 'cultura popular' ponen en primer plano el anclaje en tradiciones, formas de vida y mundos desiderativos de los sectores subalternos de la población, mientras que 'industria cultural' acentúa la impronta que recibe del sistema capitalista monopólico y su dinámica de nivelación. Simplificando, se podría designar a Antonio Gramsci, Ernst Bloch y a Walter Benjamin como precursores clásicos de la primera corriente; a Clara Zetkin y Theodor Adorno, como exponentes de la segunda.

La ocupación con la c.m. implica esencialmente, hasta la década de 1960, su rechazo. Una distinción entre c.m. de derecha y de izquierda, 'burguesa' y 'socialista' es eficaz solo hasta cierto punto. Una recombinación casi ilimitada de los argumentos y estándares de valor caracteriza a la crítica de la c.m. El nivel estético, moral e intelectual continuamente descendente se considera una característica estructural. Homogeneización y uniformidad (a escala global) amenazan la diversidad de las tradiciones culturales. En el plano del contenido, es denunciada la exaltación de la violencia y de la inhumanidad. A esto se agrega la inducción a la pasividad a través del consumo, y la fijación de las expectativas y representaciones de felicidad en la participación en el mundo de las mercancías. A causa de que los subalternos debían participar de los grandes aportes de la cultura, todos estos miedos también se pueden encontrar en las izquierdas, pues aspiran, más allá de esto, a la activación y a la autodeterminación, y quieren organizar la tarea de salir de la subalternidad también en el campo de lo cultural.

1. La c.m. se desarrolló a lo largo de la evolución del capitalismo industrial. Era moderna por su carácter dominantemente comercial, como parte de una mercantilización amplia y creciente del arte y del entretenimiento para los públicos de todas las clases y estratos mediante las técnicas de producción y medios innovadores. Pero también era moderna porque las ofertas, desde el final del siglo XIX, fueron percibidas principalmente por trabajadoras, trabajadores, empleadas y empleados.

Para una comprensión de las contradicciones de la c.m., resulta útil el concepto marxiano de "trabajador libre": "libre en el doble sentido de que, por una parte, dispone, en cuanto hombre libre, de su fuerza de trabajo en cuanto mercancía suya, y de que, por otra parte, carece de otras mercancías para vender, está exento y desprovisto, desembarazado de todas las cosas necesarias para la puesta en actividad de su fuerza de trabajo" (MEW 23/183; *C*, I/1, 205). A la coerción de vender su fuerza de trabajo le corresponde la libertad en la configuración de su reproducción. Eso incluye la libertad (que fue conquistada políticamente, pero debe ser constantemente defendida) de adquirir en el mercado, como todos los otros ciudadanos, en el marco de la propia capacidad de consumo, lo necesario para satisfacer las necesidades de recreación, conocimiento, entretenimiento, vivencia estética y disfrute sensible-corpóreo. Para los estratos inferiores, la inserción en el mercado de mercancías culturales significó un gran paso para salir de la minoría de edad de las iglesias, las instituciones escolares y las organizaciones formativas. Obtuvieron en la sociedad liberal-burguesa una medida tal de libertad individual para configurar su vida dentro del trabajo asalariado como ninguna clase dependiente y oprimida del pasado.

La c.m. está condicionada por las contradicciones en el desarrollo del trabajo vivo. Saber y competencia, que son necesarios para los contextos de trabajo cada vez más sometidos a la ciencia, están limitados por la división predominante del trabajo entre la conducción espiritual y la ejecución corpórea. Las formas del sujeto moldeadas de este modo limitan la libertad formal en el tiempo libre, así como las posibilidades de organizar las actividades concretas de reproducción como "empresarios de la fuerza de trabajo" cada vez más responsables de sí mismos (Pongratz y Voss 2003). Finalmente, la libertad de elección encuentra sus límites en la producción hegemónicamente regulada de la c.m.; las ofertas tienden a la consolidación del "normalismo" dominante (Link 2006), aun cuando reaccionan ante los desplazamientos que produce la resistencia en las relaciones de fuerza y en las formaciones de discursos sociales. En esta perspectiva, se muestra que la c.m. no puede ser una palanca de contrapoder anticapitalista. Desde el punto de vista emancipatorio, ¿qué parámetro es entonces razonable y adecuado para las ofertas orientadas a satisfacer y desarrollar los deseos de entretenimiento, disfrute y vivencia estética de las masas que trabajan duramente?

Afectada por estas contradicciones, la c.m. se ha convertido en un componente elemental del régimen de vida en las sociedades 'occidentales' y, sin duda (de manera específica según el estrato y la generación), atraviesa toda la población. En las sociedades del socialismo de Estado del siglo XX, mostró estructuras notablemente similares a las capitalistas; esto vale particularmente para las preferencias del público (Hanke 1979; Mühl-Benninghaus 2012). Para gran parte de la población que depende del trabajo, la c.m. es la princi-

pal, cuando no la única fuente (fuera de los contextos de aprendizaje institucionalizados), para la apropiación de saberes y artes, goce corporal sensible y experiencia de felicidad. De esta manera, sirve al mismo tiempo como instrumento para la autocomprensión, comunicación y comunalización cultural. En la vida cotidiana, la c.m. es para muchos un componente indispensable de un 'buen vivir'.

2. La c.m. fue, desde su surgimiento, objeto de exclusión, represión y de intentos de regulación política. La resistencia de los poderes rectores se dirige contra las consecuencias temidas y reales del consumo incontrolado del arte y del entretenimiento por parte de los asalariados; consumo en el que veían amenazada especialmente la única influencia 'educativa' por medio de la competencia de proveedores comerciales. La literatura de masas en fascículos, se decía, diseña "casi siempre una imagen negativa de nuestras circunstancias sociales" y lleva a sus lectores "a la imitación inconsciente, por el camino del mal"; hace "continuamente de sus héroes representantes del comunismo" y, por lo tanto, promueve la revuelta (Band 1888, 280s.). Tras la derogación de las leyes antisocialistas de 1890, el escritor Otto von Leixner advirtió a los "miembros de los sectores más educados y adinerados", "que vivimos en un estado de guerra interna. […] Una ola de destrucción, inflada por salvajes pasiones, está bramando" (1891, 29). Las pasiones serían alimentadas por la literatura basura, que propaga el "materialismo del género más bajo" (23); fomenta "el deseo de una situación que permite para todos un placer que se pueda comprar" (24). Por eso "la lucha contra la mala literatura [constituye] hoy una parte de la reforma social"; es decir: de la lucha contra la socialdemocracia (28).

Como muy tarde en la Primera Guerra Mundial, los representantes de la política dominante se dieron cuenta de que las artes populares pueden ser aplicadas para influir en las masas y de cómo pueden hacerlo; surgió un instrumento de propaganda sistemático (por ejemplo, el consorcio cinematográfico UFA). Movimientos contra la c.m. la responsabilizaron de una presunta idiotización y un embrutecimiento del gusto. El argumento de la decadencia cultural fue desarrollado especialmente por la burguesía académicamente formada, para una valorización del propio capital cultural en contraposición con el 'pueblo inculto', así como contra la burguesía económica y los estratos superiores 'no cultivados'. Significativa influencia adquirieron Friedrich Nietzsche, Matthew Arnold y otros que oponían una élite de 'cultos auténticos' a la 'masa' insensible y plebeya de todos los estratos sociales. Esta visión tenía un núcleo de verdad: en el último tercio del siglo XIX, la mayor parte de los estratos altos y medios extraía su 'cultura' de una opulenta oferta de entretenimiento y diversión. Sus recetas de éxito estético y moral se distinguían de la cultura 'para el pueblo' en suntuosidad y precio, pero no en lo demás.

El movimiento socialista debió desarrollar sus posiciones en este contexto. Sus teóricos compartían, la mayoría de las veces, el canon establecido del 'gran arte (elevado europeo)' y en la vida real de los estratos trabajadores veían especialmente miseria cultural. Así, la "indignación ante la exclusión cultural" (Mühlberg 2021, 318) determinó la perspectiva. Se percibió el entretenimiento y la diversión populares como una competencia que evitaba que los oprimidos se dieran cuenta de sus propios intereses. Además, las mujeres trabajadoras consideraban a las organizaciones dominadas por hombres como una puerta de acceso a la ideología burguesa, lo que se correspondía con la concepción del "carácter femenino" de las artes populares (Huyssen 1986). Finalmente, veían oportunidades de alianza en el "anticapitalismo regresivo" (Bollenbeck 1994, 226) de muchos críticos burgueses de la c.m., que hacían responsable a la conversión del arte y la comunicación en mercancías por la pérdida de la autoridad cultural de estas. En su juicio sobre las lecturas populares, Wilhelm Liebknecht vinculó aspectos estéticos, morales e ideológicos: "Las publicaciones de entretenimiento más baratas que circulan principalmente entre el pueblo (incluyo la así llamada literatura a domicilio o las novelas por entrega) son, de acuerdo con la forma, sin excepción, una basura miserable; y, en cuanto al contenido, un opio para la inteligencia y un veneno para la sensibilidad" (1873, 24s.). En lucha contra la "basura", desde entonces, se ha puesto en escena también, de manera continua, la delimitación entre los socialdemócratas respetables, orientados a la formación, y las todavía irreflexivas masas de trabajadores, necesitadas de ilustración. Para Clara Zetkin, autoridad de la política cultural del PSA y más tarde del PCA, era la tarea de la clase trabajadora convertirse en "heredera del arte clásico" (1911/1917, 195). Bajo las condiciones de vida del proletariado, "asesinas del arte" (186), sería accesible para las masas, a lo sumo, el "arte de segundo rango" [*Afterkunst*], que un explotado "lumpemproletariado artístico" (190) produce para el mercado.

3. Desarrollos sociales (reducción del tiempo de trabajo, convenios de vacaciones, crecientes grupos de empleados) y de tecnología de los medios (cine, radio, así como gramófonos y discos de bajo costo) hicieron más importante el tiempo libre y el entretenimiento, por lo que a principios de la década de 1930 surgió la nueva expresión "c.m." (Hertel 1992, 121ss.). Además de la crítica radical burgués-reaccionaria a la 'sociedad de masas', 'civilización de masas', '*kitsch*' y 'norteamericanización', se desarrollaron iniciativas artísticas que apuntaban a un lenguaje creativo contemporáneo y ampliamente comprensible (por ejemplo, la Bauhaus), e incorporaron en la música moderna ritmos y sonidos de la música popular (por ejemplo, *La ópera de los tres centavos*). La investigación social empírica se volcó a los fenómenos de la c.m., en un primer momento, en EE.UU.; junto a la investigación del mercado hubo

(por ejemplo, en el contexto del pragmatismo) esfuerzos por reconocer y mejorar los nuevos fenómenos culturales. Hasta el siglo XXI, se estableció un influyente paradigma de las ciencias sociales, que explicaba la fuerza de atracción de la c.m. a partir de sus funciones de compensación, consuelo y evasión de los problemas para el ciudadano promedio que trabaja duramente.

Mientras el movimiento de trabajadores socialista y el comunista rechazaban la corriente principal de la c.m. como desviación e idiotización capitalistas y, en contra de esto, apostaban por sus propios medios de comunicación –el arte de agitación y propaganda y las 'películas rusas'–, los intelectuales marxistas buscaban perspectivas de aprovechamiento progresivas. Según Gramsci, Bloch y Benjamin, esto era posible especialmente a través de una ampliación de la mirada –que, por lo común, se atribuye recién a los estudios culturales o a los enfoques folclóricos– en dirección a los *modos de aprovechamiento*. Consideraban la c.m. como interacción (en buena medida estética), en la que no se sabe claramente de antemano lo que será capaz de realizar la actividad (re)interpretativa de los receptores.

3.1 En su ocupación intensa con el arte popular, Gramsci no se detiene en la valoración de materiales de lectura difundidos, generalizados como "estupefaciente popular", o en la del melodrama como "el más daniño" (*Cuad. 2, 286)*; recomienda evitar la arrogancia y señala que, para "muchas gentes del pueblo", se trata de "un modo de sentir y actuar", de un "modo de evadirse de lo que ellos consideran bajo, mezquino, despreciable en su vida y en su educación" (*Cuad.* 3, 241). En términos más generales, en el horizonte de sus consideraciones acerca de la teoría de la hegemonía, pregunta por la participación de la "ideología proletaria" en géneros y obras que encuentran eco en el pueblo; hasta el punto de considerar si la inclusión de tales elementos por autores burgueses puede ser un fenómeno "significativo e importante" como "un episodio de la 'educación popular' indirecta" (*Cuad.* 3, 120).

3.2 Une a Gramsci con Bloch el interés en los sueños diurnos que son inspirados por la literatura popular (*Cuad.* 3, 103). Bloch rastrea, desde la década de 1920, cómo los sueños "de la creación oprimida que quiere tener larga vida" (2019, 167) se articulan en determinados segmentos de la c.m. y bajo qué condiciones pueden conducir a la acción política, incluso revolucionaria. Distingue dos direcciones fundamentales de la trasposición de la vida cotidiana y del *statu quo* a través de la fantasía. La primera conduce –consolando, conciliando, de manera fatalista– de nuevo a los marcos de la vida limitada, subalterna; paralelamente y en contra estarían aquellas experiencias de ruptura, transformación y aventura que incrementan el deseo de mayor felicidad, goce y esplendor en la vida 'normal' y que permiten alcanzar cambios activamente (y no a través de la esperanza en milagros o en el destino). De manera provocadora, escribe: "Cada uno con su gallina en el puchero y con dos coches en el garaje es también un sueño revolucionario" (2004, 1, 62). Gert Ueding ha elaborado esta distinción de manera sistemática y empírica con el ejemplo de la literatura "*kitsch*" y el "*Kolportage*" y expuso cómo este último funciona como "escuela del pensamiento insurrecto" (1973, 137 y 148).

3.3 La disposición de Benjamin para considerar las posibilidades de cambios estéticos y políticos en la recepción del arte por parte de las 'masas' vinculadas con el cine y la fotografía no se puede separar de su compromiso contra el fascismo. Es uno de los primeros en usar el concepto de "arte de masas" sin una valorización despectiva, y ya formula importantes elementos de definición, partiendo de las fuerzas productivas como motores fundamentales y de las masas, tanto como víctimas como en cuanto configuradoras potenciales de estos impulsos. Así caracteriza Benjamin, en 1937, el "arte" que surge con los medios avanzados como un arte "en cuyas creaciones concurren las fuerzas productivas y las masas para formar las imágenes del hombre histórico" *(GS* II.2, 505; *DI*, 134; trad. mod.).

El arte nuevo –que es desarrollado por Benjamin especialmente a partir del cine– se sustrae a la pretensión de la "inmersión contemplativa" (*GS* I.2, 501s.; *DI*, 50). El cine, con sus imágenes en constante cambio, que no dejan tiempo para "recogerse y formar un juicio" (ibíd.), desarrolla un "efecto de choque" que "pretende ser captado gracias a una presencia de espíritu más intensa" (503; 51s.). Precisamente de este modo deviene hoy en "la forma artística que corresponde" (503, n. 29; 52, n. 26). En la medida en que los mundos del trabajo y de la vida modernos confrontan a las masas con exigencias siempre cambiantes para la percepción sensorial, y provocan reacciones tanto corporales como espirituales, se impone la "necesidad" de "exponerse a efectos de choque", para volverse más capaz de actuar en presencia del "creciente peligro" (ibíd.; ibíd.). "La recepción en la dispersión […] tiene en el cine su instrumento de entrenamiento" (505; 54). Por eso, la masa se vuelve "una matriz de la que actualmente surge, como vuelto a nacer, todo comportamiento consabido frente a las obras artísticas" (503; 52). La nueva posición de uso, sin embargo, se caracteriza de manera más bien vaga por conceptos anticontemplativos como "el gusto por mirar y por vivir", que converge con "la actitud del que opina como perito" (497; 44), de modo que el público es "un examinador que se dispersa" (505; 55).

Las expectativas de Benjamin en un nuevo público con prácticas postauráticas propias de un uso más distanciado, más examinador de la c.m. se han cumplido solo en parte. También Adorno emplea de vez en cuando, en la década de 1930, el concepto de arte de masas, aunque de manera mucho más escéptica (Hertel 1992, 125s.). En *DI*, el propio concepto de c.m. es evitado y reemplazado por el de "industria cultural". Retrospectivamente, Adorno explica que se quería evitar la impresión de "que se trata de una cultura que

asciende espontáneamente desde las masas" (*GS* 10.I, 337; *CCS* I, 295).
4. Hasta mediados de la década de 1960 predominó en Europa y en EE.UU. el rechazo general de la c.m. Entonces comenzaron a ponerse en movimiento las líneas discursivas.
4.1 Un impulso enérgico provino, en 1964, de Umberto Eco. Familiarizado tanto con la cultura popular histórica como con la actual y con una mirada aguda para las debilidades de las teorías de la c.m. que proceden de manera deductiva, desafía de igual modo a los "apocalípticos" y a los "integrados". Mientras los primeros dramatizaban la amenaza cultural de un modo tal que la diferenciación e intervención práctica parecían inútiles, los últimos se complacían en los estudios singulares acríticos y valoraban a la c.m. parcialmente como síntoma de la igualdad cultural.
Eco entrelazó los frentes con innovadoras preguntas pragmáticas. ¿Se puede juzgar a las artes populares razonablemente con los estándares de una estética "aristocrática"? "¿Debemos admitir que una solución estilística solo es válida cuando representa un descubrimiento que rompe con la tradición y por ello es compartida por unos pocos elegidos? Admitido esto, si el nuevo estilo alcanza a inscribirse en un círculo más amplio y a insertarse en nuevos contextos, ¿pierde de hecho toda su fuerza, o adquiere una nueva función?" (Eco 1984, 44). En lugar de preguntar si la c.m. es "mala o buena", la formulación de la tarea es: "Desde el momento en que la presente situación de una sociedad industrial convierte en ineliminable aquel tipo de relación comunicativa conocida como conjunto de los medios de masa, ¿qué acción cultural es posible para hacer que estos medios de masa puedan ser vehículo de valores culturales?" (58s.).
4.2 Otros impulsos de diferenciación provinieron de la investigación cultural británica, cuyos representantes, Richard Hoggart, Raymond Williams y Edward P. Thompson, se ocuparon, desde finales de la década de 1950, del uso de las artes difundidas a través de los medios masivos y de los entretenimientos comerciales en la clase trabajadora. Para ello, extrajeron los estándares de la teoría socialista y de una cultura de los trabajadores vivida en el ambiente proletario. En 1964, estas iniciativas desembocaron en la fundación del *Centre for Contemporary Cultural Studies* [Centro para los Estudios Culturales Contemporáneos] en Birmingham y promovieron un giro empírico en el debate sobre la c.m. La categoría global fue reemplazada de manera creciente por géneros, que fueron discutidos de acuerdo con los distintos aspectos del modo de vincularse con ellos. De manera programática, Stuart Hall y Paddy Whannel no hablan de c.m., sino de "*Popular Arts*" [Artes Populares] (1964).
Los estudios culturales colocaron en el centro de la atención las prácticas y condiciones de apropiación de los materiales de las culturas populares. Hall proporcionó los fundamentos teóricos. Los textos de la c.m., incluyendo los programas de televisión, son irrevocablemente polisémicos; en función de la experiencia y las convicciones de los receptores, no se trata solo de la adopción del modo de leer "hegemónico dominante" (1973/2004, 77), sino que también sería posible una lectura "negociada" (78) o incluso "de oposición" (80). El modo en que Williams entiende el concepto de hegemonía de Gramsci, en el sentido de "algo que es vivido de principio a fin" (1973/1083, 189), deja que pase a un segundo plano la pregunta esencialista acerca de cuán reaccionarios o progresistas son los productos de los ramos del entretenimiento y la diversión. La c.m. solo es analizada como campo de lucha por la interpretación de los textos culturales por parte de públicos masivos de las sociedades de clases modernas; como un "campo de lucha entre consenso y resistencia" (Hall 1981, 237), en que "se libra la lucha por y contra la cultura de los poderosos" (239).
4.3 Los resultados no fueron de ningún modo unívocos. Se encontraron formas de apropiación 'obstinada', que consolidaban la subalternidad (Willis 1977), mientras que otros estudios han encontrado usuarios activos y perspicaces con tácticas populares de resistencia y oposición (Hebdige 1983; Winter 2001). En especial, John Fiske ha integrado tales tácticas en un modelo de relaciones sobredeterminadas entre "bloque de poder" y "pueblo" y de allí derivó "alianzas" contradictorias. Los receptores están constantemente a la búsqueda de diversiones, y a menudo son las lecturas disidentes, opositoras o –de manera menos específica– originales de textos populares las que generan la diversión. Por cierto, es requisito previo que los textos mismos (por medio de especificaciones, contradicciones, rupturas, etc.) posibiliten o estimulen tal producción de significado. Por eso la c.m. y la cultura popular no son de ningún modo idénticas. La última es solo el segmento que posibilita lecturas dirigidas contra las estructuras de poder y discursos hegemónicos: "Si una mercancía determinada debe ser una parte de la cultura popular, debe ofrecer las posibilidades para los usos o lecturas de resistencia o disidencia, y estas posibilidades deben aceptarse" (1989, 32). Una persona puede estar de acuerdo con el poder dominante o resistirse a él en situaciones diferentes, de acuerdo con la posición social en la que se encuentre. "La cultura popular se halla en las prácticas, no en los textos o en los usuarios" (45). Las prácticas de resistencia se dirigían, en la vida cotidiana, contra las estructuras de dominio que, de manera imperceptible, orientan activamente el estilo de vida y la diversión hacia la adaptación activa a la dominancia del "bloque de poder", y pueden producir "(micro) desplazamientos de poder" en favor de los subalternos. La cultura popular entendida en este sentido solo podría ser "progresista", no "revolucionaria" o "radical" (161). La cualidad política de tales prácticas cotidianas de resistencia fue cuestionada como "populismo de la

cultura" (McGuigan 1992; Babe 2009). Fiske subestima el poder de las corporaciones y de la ideología que promueven, e ignora los estrechos límites que las condiciones de vida subalternas extraen de una lectura crítica de los textos de los medios masivos; particularmente, quedaron desatendidos los fundamentos económicos de los aparatos ideológicos y su influencia.

Faltan estudios que evalúen en términos realistas los procesos de empoderamiento entre la vida cotidiana y la macropolítica. David Hesmondhalgh (2013) recuerda que los ámbitos de juego de los productores de 'contenido' en las redacciones políticas van siendo restringidos de manera más estricta que en las secciones de entretenimiento. De allí que surja la pregunta por si la importancia de la ficción de entretenimiento propia de la c.m. no es a veces sobrevalorada. Los debates sobre la resistencia condujeron a la pregunta por la posición que toman los intelectuales socialistas cuando critican al público de masas que no quiere ser instruido 'desde arriba'. Andrew Ross (1989) y John Frow (1996) señalan que los subalternos tienen buenas razones para tales reservas. Sin el intento de rearticular, para una estrategia de crítica del dominio, las formas 'incorrectas' de rebelión despiadada, como el juego con el horror y la destrucción, la izquierda sucumbirá siempre ante el populismo de derecha.

5. Desde la década de 1960 se habla, en estudios provenientes de los países socialistas de Estado, de "c.m. imperialista" (Ziermann 1969); más tarde, de "arte de masas imperialista" (Ulle *et al.* 1975). Dada la creciente recepción de las artes de masas occidentales en estos Estados, la "cultura popular socialista" se contraponía a la c.m. imperialista como producto e instrumento de una formación social condenada a la decadencia. En términos de contenido, la segunda reúne conciencia política reaccionaria y corrupción moral; en cuanto a lo estético, se la condenaba según el estándar de un clasicismo conservador. Se consideraba a la c.m. como parte de un sistema de "manipulación" espiritual (Hausmann y Neumann 1972). Esta visión se acercaba a los conceptos de la "industria cultural" o de la "industria de la conciencia" (Enzensberger 1970, 159), que eran propagados por el movimiento extraparlamentario de la RFA.

Paralelamente, en la década de 1970, se comenzó a considerar menos normativamente los modelos de ocio orientados al entretenimiento en el capitalismo y en el socialismo de Estado; también a interpretar con el instrumental marxiano, de acuerdo con la historia social y cultural, el desarrollo de la vida laboral. El enfoque seguido en la etnografía y en un grupo de trabajo formado alrededor del científico cultural Dietrich Mühlberg (*Arbeiterleben* 1983; Mühlberg 1986) partió de estudios acerca del modo de vida y la cultura de los estratos plebeyos y proletarios en el capitalismo (Jacobeit y Mohrmann 1973). Su régimen de vida no solo debe ser considerado como producto de condiciones empobrecidas y empobrecedoras. Las formas de vida proletarias participarían del desarrollo contradictorio de la fuerza productiva trabajo vivo en el capitalismo; por lo tanto, también del desarrollo de competencias racionales y de necesidades crecientes. El modo de vida proletario se sirve de las opciones culturales y de consumo que se acrecientan con el despliegue industrial y los logros del movimiento de los trabajadores, y desarrolla autoconciencia, orientaciones de valor y modelos de praxis cultural propios.

En Alemania ya se había desarrollado hacia 1900 "un conjunto de actividades de ocio específicamente proletaria" (*Arbeiterleben* 1983, 24) que se mostró a la altura de la realidad incluso bajo condiciones socialistas. Allí, Mühlberg (1992) también incluye la c.m. moderna. Trabajadoras y trabajadores se habrían apropiado rápidamente y en gran medida de ella (con toda su contradicción), porque la c.m. se conectaba con las condiciones y hábitos del modo de vida y, desde su perspectiva, ofrecía de manera creciente "soluciones más apropiadas" para la reproducción de la fuerza de trabajo; finalmente, eran percibidas "precisamente las nuevas formas de ocio" "como anuncios de una vida mejor, como su anticipación cultural". Más allá de la aptitud para las relaciones de vida proletarias, la c.m. moderna había sido "igualitaria e iba más allá de las diferencias de clase" y, por lo tanto, tenía un efecto "también democratizador" (57s.).

En el centro no se encuentra aquí, ni la pregunta por la hegemonía, ni la pregunta por un valor estético, sino la c.m. como compromiso negociado dinámicamente entre el trabajo vivo y el capital; como apropiación de aquellas libertades formales que los subalternos alcanzan en la sociedad burguesa. Las prácticas de ocio y entretenimiento cotidianas de los estratos asalariados son leídas como respuesta creativa a las exigencias y potencialidades del modo de producción capitalista. El enfoque es aplicable a la comprensión de la c.m., desarrollada en los estudios culturales, como campo de discusiones sobre los significados relevantes para la hegemonía. Al mismo tiempo, el enfoque excede a la clase trabajadora y abre la perspectiva hacia rasgos que van más allá de las clases y estratos de aquellas formas de vida en las cuales la c.m. ocupa un lugar esencial. Así, en conexión con las consideraciones de Williams (1968) sobre la "*Common Culture*", se pregunta si en los países occidentales se ha desarrollado una cultura común en la que el uso (en sí, desde luego, socialmente diferenciado) de la c.m. se encuentre en el centro (Masse 1997, 235-258 y 2011).

6. La digitalización transforma profundamente el campo del entretenimiento. La difusión de contenidos a través de redes sociales y terminales personalizadas (*smartphones*, *tablets*, etc.) conduce al desarrollo de estrategias para proveer, penetrar y conectar todos estos medios. Surge una "cultura de convergencia" (Jenkins 2008), en la que aumenta, con los nuevos há-

bitos y competencias, también la disposición a actuar activamente como "*produser*" (Bruns 2008 [el término funciona como unión de las palabras productor (*producer*) y usuario (*user*), NdT], esto es, para producir, reelaborar contenidos propios y contenidos de otros, o reescribirlos como "*fan fiction*" según las propias representaciones. Manuel Castells habla acertadamente de "autocomunicación de masas" (2009, 63-71). La participación activa de los usuarios se vuelve indispensable para la penetración comercial exitosa de los mercados. Las compañías de medios dependen de que los usuarios prueben, comenten, recomienden, reenvíen, parodien, publiquen cosas nuevas en la red. Hasta ahora, no hay indicios de que, con el fin de los medios unidireccionales de arriba hacia abajo, finalice la dominancia en cuanto a la oferta de las grandes corporaciones; la digitalización comercialmente enmarcada significa todavía que las empresas controlan la interacción. Propuestas y sugerencias "desde abajo" solo son aceptadas en la medida en que tornen los productos más exitosos. Con internet y los medios sociales, se reestructura profundamente la comunicación cultural de masas y, con ella, la posibilidad de intervención opositora.

7. Otro enfoque considera la c.m., y especialmente el ámbito central de las *artes de masas*, como una comunicación esencialmente estética. El placer de la vivencia estética es la gratificación que hace a la c.m. tan atractiva, e incluso indispensable. Funciones a menudo mencionadas, como recuperación, compensación, consuelo, evasión, etc., también se pueden alcanzar por medio del deporte, de las drogas, o de prácticas religiosas; lo específico de la c.m. se encuentra en la satisfacción de las experiencias estéticas que no pueden ser reemplazadas por nada.

La vivencia estética tiene su fin en sí misma; desde la perspectiva de los agentes, no está al servicio de ninguna meta externa tal como formación, aptitud física, carrera, creatividad, originalidad. Con "estético" aquí se entiende, por cierto, las impresiones o imaginaciones sensibles que son extraídas de la corriente de la percepción y del estado de ánimo y se vinculan con emociones, significados y conocimiento (cf. Maase 2008b). El acento en la finalidad en sí del placer estético y su distancia respecto de la racionalidad conforme a fines y a la determinación externa vinculan tales consideraciones con el concepto, desarrollado por Wolfgang Fritz Haug, de la "distinción cultural" que los seres humanos encuentran cuando, se posicionan a sí mismos, a su desarrollo libre, como "fin en sí mismo" (2011, 93).

Como un modo fundamental de la percepción, la vivencia estética no significa automáticamente algo bello, agradable o deseable. Para comprender las prácticas estéticas cotidianas, en efecto, es fundamental que se trate de las experiencias que los seres humanos mismos vivencian como satisfactorias, enriquecedoras, gratificantes. Las experiencias definidas solo de manera general se distinguen en función de las áreas temáticas; y las cualidades estéticas de las artes populares son objeto de una animada discusión (para el ejemplo de la música pop, cf. Wicke 2001, Parzer 2011). Hans-Otto Hügel describe el entretenimiento como un modo particular de integración estética y designa "la representación de la vida lograda como núcleo conceptual de la belleza popular" (2008, 93). Tales constelaciones se volverán más frecuentes y subjetivamente más importantes si se siguen las teorías de la estetización de la vida cotidiana (Reckwitz 2012). "La sed de belleza" (Maase 2011, 241ss.) es diagnosticada como una orientación fundamental del régimen de vida moderno en todos los estratos sociales y culturales y, de este modo, como impulsora de la demanda persistente por la c.m. De acuerdo con Gernot Böhme, a diferencia de las necesidades materiales, se trata de "deseos", esto es, de "necesidades que no son saciadas, sino intensificadas por su satisfacción" (2008, 30).

En cierto sentido, el concepto de c.m. está definitivamente superado. El entretenimiento y la diversión transmitidos por los medios se han desplazado al centro en las sociedades occidentales; ya casi nadie se niega a aceptarlo completamente, y la mayoría de los seres humanos pasa gran parte del tiempo libre usándolos. En el curso de este desarrollo la c.m. se ha diferenciado enormemente. En su universo de *patchwork* hay espacio para prácticamente todos los estados de ánimo, corrientes, escenas, movimientos, temores y esperanzas. Todos los públicos de masas son hoy públicos minoritarios; rara vez logran alcanzar aunque más no sea a un pequeño porcentaje de la población. En esta c.m. multicolor se mueven también aquellos que trabajan por un mundo más justo y más digno de ser vivido. Sería una formulación promisoria preguntar qué diversiones y artes de masas usan ellos, cuáles de estas desencadenan la contradicción y cómo practican la confrontación como parte de su autoformación.

Bibliografia: *Arbeiterleben um 1900*, Colectivo de autores, dir. de D. Mühlberg, Berlín Or. 1983; R. E. Babe, *Cultural Studies and Political Economy. Toward a New Integration*, Lanham/MD 2009; M. Band, "Unsere Volks-Literatur", en: *Deutsche Buchhändler-Akademie* 5, 1888, 224-229 y 274-281; E. Bloch, *El principio esperanza*, 3 vols. Trad. de F. González Vicén. Madrid 2004-2007; –, *Herencia de esta época*. Introd., trad. y notas de M. Salmerón. Madrid 2019, 165-168; G. Böhme, "Zur Kritik der ästhetischen Ökonomie", en: Maase 2008a, 28-41; G. Bollenbeck, *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*, Frankfurt/M/Leipzig 1994; A. Bruns, *Blogs, Wikipedia, Second Life, and Beyond. From Production to Produsage*, Nueva York 2008; M. Castells, *Communication Power*, Oxford 2009; U. Eco, *Apocalípticos e intergrados*, Barcelona 1984; H. M. Enzensberger, "Baukasten zu einer Theorie der Medien", en: *Kursbuch* 20, año 6 (1970), 159-186; J. Fiske, *Understanding Popular Culture*, Boston 1989; J. Frow, *Cultural Studies and Cultural Value*, Oxford 1996; S. Hall, "Kodieren/Dekodieren" (197), en: *Schr* 4 (2004), 66-80; –, "Notes on Deconstruncting 'the Popular'", en: R. Samuel (ed.), *People's Histo-*

ry and Socialist Theory, Londres 1981, 227-240; – y P. WHANNEL, *The Popular Arts*, Londres 1964; H. HANKE, *Freizeit in der DDR*, Berlín Or. 1979; W. F. HAUG, *Die kulturelle Unterscheidung. Elemente einer Philosophie des kulturellen*, BB 12, Hamburgo 2011; K.-P. HAUSMANN y G. NEUMANN, *Kulturanspruch und Manipulation. Zur Entwicklung geistig-kultureller Bedürfnisse der Arbeiterklasse in der BDR*, Berlín Or. 1972; D. HEBDIGE, "Subculture. Die Bedeutung von Stil", en –, D. Diederichsen y O.-D. Marx, *Schocker. Stile und Moden der Subkultur*, Reinbek 1983, 8-120; Th. HERTEL, "Von der 'MASSENzivilisation' zur 'Kulturindustrie'. Theodor W. ADORNOs Zuwendung zur 'MASSENkultur'-Thematik", en: N. Krenzlin (ed.), *Zwischen Angstmetapher und Terminus. Theorien des* MASSE*nkultur seit* NIETZSCHE, Berlín 1992, 118-148; D. HESMONDHALGH, *The Cultural Industries*, 3ª. ed. aumentada, Los Ángeles 2013; H.-O. HÜGEL, "Nachrichten aus dem gelingenden Leben. Die Schönheit des Populären", en: MAASE 2008a, 77-96; A. HUYSSEN, "Mass Culture as Woman: Modernism's Other", en: –, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodern, Houndsmills* 1986, 44-62; W. JACOBEIT y U. MOHRMANN (ed.), *Kultur und Lebenweise des Proletariats. Kulturhistorische-volkskundliche studien und Materialen*, Berlín Or. 1973; H. JENKINS, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, ed. actual, Nueva York 2008; O. VON LEIXNER, *Zur Reform unserer Volksliteratur*, Berlín 1891; W. LIEBKNECHT, *Wissen ist Macht – Macht ist Wissen*, Leipzig 1873; J. LINK, *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*, 3ª ed. rev., Gotinga 2006; K. MAASE, *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der* MASSE*nkultur 1850-1970*, 2ª ed., Frankfurt/M 1997; – (ed.), *Die Schönheiten des Populären. Ästhetische Erfahrung des Gegenwart*, Frankfurt/M/Nueva York 2008a; –, "Die Erforschung des Schönen im Alltag. 6 Thesen", 2008b, 42-57; –, *Das Recht der Gewöhnlichkeit. Über populäre Kultur*, Tubinga 2011; J. MCGUIGAN, *Cultural Populism*, Londres 1992; W. MÜHL-BENNINGHAUS, *Unterhaltung als Eigensinn. Eine ostdeutsche Mediengeschichte*, Frankfurt/M/Nueva York 2012; D. MÜHLBERG (ed.), *Proletariat. Kultur und Lebensweise im 19. Jahrhundert*, Viena 1986; –, "Modernisierungstendenzen in der proletarischen Lebensweise", en: *Arbeiter und* MASSE*nkultur. Wandlungen im Freizeitverhalten der Zwanziger Jahre, Mitteilungen aus der kulturwissenschaftlichen Forschung* 30, año 15 (1992), 34-64; –, "Kultur II", HKWM [DHCM] 8/I, 2012, 318-36; M. PARZER, *Der gute Musikgeschmack. Zur sozialen Praxis ästhetischer Bewertung in der Popularkultur*, Frankfurt/M 2011; H. J. PONGRATZ y G. G. VOSS, *Arbeitskraftunternehmer. Erwerbsorientierungen in entgrenzten Arbeitsformen*, Berlín 2003; A. RECKWITZ, *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlín 2012; A. ROSS, *No Respect. Intellectuals & Popular Culture*, Nueva York 1989; G. UEDING, *Glanzvolles Elend. Versuch über Kitsch und Kolportage*, Frankfurt/M 1973; D. ULLE *et al.*, *Imperialismus und Kultur. Zur kulturellen Entwicklung in der BDR*, Berlín Or. 1975; P. WICKE, "'Move Your Body'. Über der Zusammenhang von Klang und Körper", en: C. BULLERJAHN y H.-J. ERWE (eds.), *Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts. Wesenszüge und Erscheinungsformen*, HILDESCHEIM 2001, 61-83; R. WILLIAMS, *Innovationen. Über den Prozesscharakter von Literatur und Kultur*, ed. y trad. de H. G. Klaus, Frankfurt/M 1983; –, "Was heißt 'gemeisame Kultur'?" (1968), 74-81, "Zur Basis-Überbau-These in der marxistischen Kulturtheorie" (1973), 183-201; P. WILLIS, *Spaß am Widerstand. Learning to Labour* (1977), nueva ed. alemana, Hamburgo 2013; R. WINTER, *Die Kunst des Eigensinns. Cultural Studies als Kritik der Macht*, Weilerswist 2001; C. ZETKIN, "Kunst und Proletariat" [1911], en: –, *Kunst und Proletariat*, ed. de H. Koch, Berlín Or. 1977, 186-197; K. ZIERMANN, *Romane vom Fließband. Die imperialistische Massenliteratur in Westdeutschland*, Berlín Or. 1969.

KASPAR MAASE

Trad. de Martín Salinas

➯ Arte, Arte de masas, Arte político, Arte popular, Caricatura, Carnaval, Cine, Comunicación de masas, Conducta de vida, Conformismo/Inconformismo, Consumismo, Contexto de ilusión, Contracultura, Cultura, Cultura folk en el capitalismo, Cultura obrera, Distracción, Élite, Entretenimiento, Estudios culturales (*Cultural Studies*), Felicidad, Filme/Película, Fordismo, Globalización, Goce, Hegemonía, Herencia, Hollywood, Imperialismo cultural, Industria cultural, Industria de la música, Intelectual orgánico, Jeans/Vaqueros, *Kitsch*, Literatura popular, Lo cotidiano, Lumpemproletariado/Proletariado en harapos, Masa, Moda, Movimiento cultural obrero, Música pop, NIETZSCHEanismo, Novela, Novela policíaca, Nueva música, Opio, Plebeyo, Política cultural, Proletariado, *Proletkult*, Propaganda/Agitación, Publicidad, Radio, Relaciones estéticas, Relaciones literarias, Significado, Sociedad de consumo, Subalternidad, Televisión, Tiempo libre, Trabajadores que leen, Trabajo cultural, Trabajo vivo, Tradición.

Estética

Al.: Ästhetik.
Ár.: ʻilm al-djamäl.
Ch.: meixue 美学.
F.: esthétique.
I.: aesthetics.
R.: estetika.

I. *Caracterización general*. Ya desde los tiempos más antiguos, se ha reflexionado también en términos teóricos acerca de un aspecto de la actividad vital humana, el de la experiencia cargada de un sentido sensorial, el de la percepción formal y la configuración en la vinculación productiva o receptiva con los fenómenos naturales, con las condiciones de vida objetivas espaciales, así como en referencia a las relaciones sociales de los seres humanos entre sí y de los seres humanos consigo mismos; ante todo, con la múltiple valoración de estas conexiones como bellas o feas, trágicas o cómicas, etc.: generalizando la praxis estética y –en igual medida, como reflejo y como agente– condensándola de manera programática.

La e., como teoría, como disciplina parcial de la filosofía en curso de autonomización histórica, ha recibido su denominación y un lugar independiente, junto a la lógica y la ética, en cuanto *teoría del conocimiento sensible* a mediados del siglo XVIII por parte de Baumgarten. Kant reflexionó sobre la "e." en la *Crítica de la facultad de juzgar*. En el sistema de Hegel, la e. es desarrollada como "filosofía del arte bello".

La ocupación crítica de Marx y Engels con el idealismo histórico de Hegel, como con los representantes del materialismo francés y el materialismo de Feuerbach y los socialistas utópicos ingleses; por último, con la "Ideología Alemana", que condujo a la constitución del materialismo histórico, tuvo consecuencias metodológicas para la evaluación de la praxis estética y, ante todo, de la praxis artística de su época, así como para la relación de dicha praxis con la cultura y el arte del pasado. De esta manera, se inició una línea de desarrollo de constitución de una teoría filosófica que fue designada como e. "marxista" o, en el ámbito de la III Internacional, como e. "marxista-leninista"; más tarde, y de manera paralela, se constituyó en los países capitalistas una "e. materialista".

1. A partir de las particularidades del marxismo en cuanto análisis crítico-radical de la sociedad, se derivan, para la e. orientada de acuerdo con aquel, algunas caracterizaciones que se destacan con claridad en una consideración desde la perspectiva de la historia de la teoría: 1. La referencia crítica a las formas de manifestación respectivas de la e. "burguesa" como un aspecto esencial de la ideología "burguesa". Inversamente, se produjeron –de manera históricamente creciente– reacciones más o menos calificadas, por parte de esta e. no marxista o antimarxista, ante "la" e. marxista. 2. Proximidad relativa a las organizaciones políticas que estaban orientadas hacia la transformación de las relaciones de poder preexistentes, vinculadas, ante todo, con la producción artística y la organización de las relaciones artísticas. 3. Su "carácter colectivo": ante todo en el siglo XX, y particularmente después de la Segunda Guerra Mundial, se conformaron "discursos" internacionales cuyos actores, condicionados por las distintas circunstancias institucionales de los diferentes países, se diferenciaban en cuanto a la constelación de intereses, a la orientación de la atención y a las posibilidades de ejercer influencia.

Esta línea de desarrollo de la e. era, pues, *crítica* en su relación con la e. "burguesa"; en gran medida, tenía una orientación "práctica" y representaba una corriente de pensamiento relativamente amplia, con variaciones en cuanto al predominio de los planteos que estaban condicionados por la situación, en el marco de coincidencias metodológicas relativamente invariables que se derivaban de la conceptualización del materialismo histórico. En esta corriente de pensamiento relativamente amplia se consumó, desde mediados del siglo XIX, un desarrollo en el que, a pesar de algunos retrocesos esporádicos, se impusieron cada vez más diferenciaciones. "*La*" e. marxista, como una totalidad claramente delimitable, pues, no existió nunca, al margen de que muchos pensadores orientados según Marx y Lenin hayan denominado de esa manera a sus resultados, y de que quienes los criticaron los hayan seguido en esto. Además, la e. del arte de orientación materialista histórica a menudo no puede prácticamente ser distinguida de la sociología del arte correspondiente. Las razones para ello residen aquí: los comienzos de esta e., en vista de que había que repensar la conexión entre arte y sociedad a partir de una delimitación respecto de la e. "idealista", fueron concebidos inicialmente mediante planteamientos de una interpretación materialista de aspectos de la historia del arte entendida como una historia sociológica (en el sentido de una teoría de la sociedad, no de una sociología empírica). Autores de orientación no marxista son puestos en relación, como si se tratara de algo obvio, con textos de la e. o de la política artística marxistas. György Lukács es considerado el sociólogo del arte de orientación marxista más importante (cf. Beyme 1973).

El proceso de diferenciación histórica se vio acompañado –ante todo, en la segunda mitad del siglo XX– por intensas discusiones sobre quién representaba las posiciones fundamentales "marxistas" o "marxista-leninistas", y quién se apartaba de ellas (cf. los ataques a Adorno, Bloch, Garaudy, Fischer). Para entender estas discusiones, es preciso preguntar por las condiciones y niveles institucionales en los cuales se forjó la e. marxista.

2. *Planos institucionales de los discursos de la e. marxista*. El primer nivel está constituido por las declaraciones estéticamente relevantes de los clásicos mar-

xistas. Ellas son de carácter provisorio, se derivan del enfoque fundamental *político*-metodológico, pero no derivan en ninguna e. "sistemática". Esto vale, pues, para las declaraciones de Marx, Engels y Lenin (así como de Stalin); también para las posiciones estéticamente relevantes de otras autoridades políticas que aparecen representadas, en el movimiento político, como personalidades interesadas en el arte y formadas en él: Plejánov, Mehring, Lunatcharski, Trotski, Zetkin, Gramsci, Mariátegui, Mao, etc.

Un segundo nivel está conformado por las declaraciones estéticamente relevantes de *teóricos* que, como científicos, se apoyaban en Marx y Lenin, se entendían a sí mismos como marxistas o se ocupaban con Marx en sus creaciones y que, o bien pertenecían a las organizaciones del movimiento de los trabajadores, o bien estaban relativamente alejados de ellas, o las sometieron a una dura crítica o fueron duramente criticados a causa de ello: Lukács, Märten, Caudwell, Benjamin, Bloch, Adorno, Della Volpe, Garaudy, Marcuse, Williams.

Un tercer nivel se muestra bajo la forma de declaraciones estéticamente relevantes de *artistas* que estaban próximos a las ideas de Marx, Engels y Lenin, así como al movimiento obrero revolucionario, y que generalizaron en términos teórico-programáticos sus praxis estéticas correspondientes en "e. de artista" (a excepción de Brecht, no sistemáticas): Arvátov, Meyerhold, Tretiákov, Eisenstein, Vértov, Maiakovski, Becher, Weiss, Eisler, Seghers, Cremer, Nono, Manzoni, Lombardi, Henze, Wolf, Theodorakis, F. Fühmann, H. Müller, Cutler, H. Goebbels, K. Boehmer.

El cuarto nivel está representado por declaraciones estéticamente relevantes de representantes de la e. "*académica*". En la filosofía y en las teorías del arte, aparecieron muchas personalidades, así como se constituyeron y se desarrollaron, hasta finales de la década de 1980, centros de e. "marxista-leninista" o de "e. materialista". Se destacaron, con sus trabajos teórico-sistemáticos y sus investigaciones sobre la historia de la e., por ejemplo: en Moscú, Lifschitz, Nedoshivin, Ovsiannikov, Burov, Barabasch, Borev, Vanslov, Kulikova, Sis, Skaterstshikov, Lukin, Makarov, Afashiev, Karjagin, Movikova; en Leningrado/San Petersburgo, Kagan, Farbstein; en Tartu, Stolovitsh; en Sofía, Pavlov; en Budapest, el Lukács tardío, Heller, Zoltai, Marothy, Ujfalushi; en Varsovia, Moravski, Lissa; en Praga, Sabaouk; ante todo, en estética musical: Sychra, Jiranek, Volek, Poledniak; en Berlín, Koch, Besenbruch, Heise, Pracht, Redeker, Kühne, Jürshik, Krenzlin, Mayer, Franz, Hirdina, Reschke, Roesner, Petruschat, May, Trebess; en Leipzig, John, Lehmann; en Dresden, Letsch. Desarrollaron además posiciones de la e. materialista: en Berlín Occidental, Tomberg, Haug; en Alemania Occidental, Metscher, Helms, Lück, P. y Ch. Bürger, Prokop, Enzensberger, Böckelmann, Kreimeier, Heister, Schulte-Sasse; en Ámsterdam, Boehmer; en gran medida en Viena, Fischer; en EE.UU., Siegmeister, Klingender, Jameson, Solomon, Hermand. En las ciencias estéticas particulares, se constituyeron formas correspondientes de e. marxista del arte: en la RDA, hubo trabajos de investigación intensos sobre aspectos teóricos e históricos de la e.; en teoría literaria, Krauss, Girnus, Weimann, Naumann, D. y S. Schlenstedt, Schober, Kaufmann, Scholz, Mittenzwei, Thun, Städtke, Träger, Hase; en teoría del arte, Feist, Olbrich, Flierl, Raum; en teoría de la música, Steinitz, Meyer, Knepler, Goldschmidt, Siegmund-Schulze, Bimberg, Brockhaus, Lippold, Schönfelder, Elsner, Kluge, Mayer, Rienecker, Schneider, Wicke; en teoría del teatro, Schumacher, Müntz, Fiebach.

En un quinto nivel, inciden pasajes estéticamente relevantes en los debates y documentos de las *comisiones políticas*: desde los congresos y resoluciones de los Comités Centrales de los partidos hasta los de los Ministerios de Cultura y las asociaciones de escritores. Aquí no se trataba de investigación sino, en primera línea, de valoraciones políticas de los desarrollos en las relaciones artísticas realizadas por políticos; también de la implicación de científicos y artistas, ante todo en la preparación, la fundamentación y el acompañamiento argumentativo de orientaciones en política artística y de medidas administrativas para la promoción o la represión de determinadas tendencias en la producción artística contemporánea, en la ocupación con la herencia artística, en la formación y la educación estéticas. Aquí hubo, sobre todo, "profesiones de fe"; con menor frecuencia, *crítica* por parte de artistas valientes.

3. En lo que concierne a los contextos, la intensidad y los resultados de la ocupación con "la" e., de los "discursos" sobre e., los desarrollos en los cinco niveles se diferencian considerablemente. También entre las declaraciones de Marx y Engels por un lado, y las de Lenin por otro, existen diferencias claras en los énfasis y en los planteamientos de los objetivos. Además, para Marx y Engels, la "Modernidad" no era aún un tema ni para las relaciones artísticas en los tiempos en que vivieron, ni para la orientación de los intereses de dichos pensadores. Para Lenin, la interrelación entre organización del partido y literatura poseía una urgencia política práctica. Cuando se vio confrontado con formas de manifestación de la Modernidad artística, se declaró incompetente y evitó emitir juicios generales.

En los demás niveles, hubo retrocesos al primero, determinados por los respectivos contextos políticos concretos, pero también por el estado de desarrollo general de la formación teórica. Los ejes de la apropiación de la herencia estéticamente relevante de los "clásicos" fueron variando: la referencia relativamente abstracta a la *Introd. de 1859* se situó inicialmente en primer plano; la importancia teórica de las cartas del viejo Engels para

la e. del arte, y sobre todo para la teoría del realismo, ha sido reconocida solo más tarde; del mismo modo, los escritos tempranos de Marx solo después de su publicación, a comienzos de la década de 1930, fueron aprovechados para la e. general por sus definiciones fundamentales acerca de la conexión entre la apropiación estética y la sensorialidad.

Ante todo en el cuarto nivel se constituyeron, desde mediados del siglo XX, discursos relativamente independientes con formas sistemáticas de comunicación científica. Aquí surgieron numerosas tesis, monografías, artículos, congresos, etc. En este nivel –en especial, desde la década de 1970–, en los países socialistas, pero también en los principales países capitalistas de Europa occidental (a consecuencia del viraje a la izquierda que tuvo lugar después del Mayo del 68 parisino), no pocos integrantes científicamente formados de la generación más joven ejercieron influencia en numerosas direcciones, en un nuevo salto cualitativo en cuanto a la recepción de Marx y al descubrimiento de la herencia en gran medida reprimida de la e. marxista de comienzos del siglo XX, así como a la crítica de las autoridades anteriores.

Dentro de los discursos de orientación marxista, no hubo de ningún modo una unidad "monolítica" sino, una y otra vez, divergencias, e incluso confrontaciones entre las posiciones dominantes y aquellas que se situaban críticamente frente a ellas, más allá de que las segundas consiguieran o no ejercer influencia sobre las primeras. Entre los discursos situados entre el nivel segundo y el quinto, se presentaban rasgos muy variables: expresiones de solidaridad, tensiones, conflictos, influencias mutuas. Y existían, en las relaciones que tenían lugar entre el segundo y el cuarto, proximidades y distancias totalmente diferentes en relación con el quinto: diversos enfoques, conceptualizaciones en la e. de los "filósofos", de los artistas y de los "académicos" estaban, en ocasiones, muy alejados de los de los políticos dominantes en cada caso, y mostraban influencias muy escasas de parte de estos; p. ej., trabajos sobre la historia de la e. pertenecientes al ámbito de la filosofía alemana clásica, en referencia a la historia del realismo, o a investigaciones epistemológicas (por ejemplo, en relación con la evolución del pensamiento marxista sobre el fenómeno del "reflejo literario"). Sin embargo, el nivel de la política artística ha ejercido persistentemente una influencia negativa sobre la formación de teorías programáticas en las e. de artista y en el desarrollo de la e. como ciencia en el plano de las instituciones académicas. El interés esencialmente político de los partidos dominantes o dependientes condujo, mediante la palanca de la política científica, a una orientación, durante mucho tiempo, muy unilateral de la e., o impidió o reprimió ciertas formulaciones y ciertas áreas de investigación. La fijación de la investigación estética impuesta administrativamente en la herencia clásica condujo a reduccionismos clasicistas; la imposición de la lucha contra la filosofía, la e. y el arte burgueses modernos convirtió en tabú la ocupación científica con estos temas de la e., o restringió la mirada de los polemistas pertenecientes a los partidos de un modo que resultó incomprensible para las generaciones posteriores. A propósito de eso, no podría hablarse de ninguna manera de ciencia.

Por último, cabe destacar que las valoraciones poco realistas de lo conquistado y los planteamientos ilusorios de objetivos en el nivel de la política, esto es, el abandono del materialismo, se acentuaron ante todo en aquellas e. que se posicionaban de manera acrítica frente a tales fenómenos. Pero tampoco los críticos estaban libres de valoraciones erradas y de ilusiones. Se advierten expresiones de deseo en muchas declaraciones sobre la esencia y las perspectivas del arte, sobre sus funciones en la formación de la personalidad, sobre la importancia de la educación estética.

4. En la evolución de la e. de orientación marxista, se han destacado algunos ejes esenciales y algunos desplazamientos en cuanto a los ejes en lo que concierne a los temas privilegiados del pensamiento y al modo de interpretarlos:

4.1 La e. inspirada por Marx (y Lenin), que reaccionaba a contextos reales en curso de transformación histórica, se encontraba y se encuentra *centrada en el arte*. Se encontraba y se encuentra, pues, claramente en la tradición iniciada por Hegel, pero en lo esencial siguió siendo también una "filosofía del arte bello". Hegel, por cierto, había tomado en consideración todo lo que iba más allá de este, pero excluyó lo "bello natural" como tema de la e., en buena medida haciendo referencia a que, en vista de la variedad y diversidad de fenómenos estéticamente válidos en este ámbito, "nos sentimos demasiado inmersos en lo *indeterminado*, carentes de *criterio*" (*LSE*, 8). Se concentró, pues, en lo bello artístico más valioso, más cercano al espíritu y la verdad. La reflexión sobre los ámbitos extraartísticos de apropiación estética quedó excluida en un comienzo; más tarde fue postulada, por cierto, de manera creciente, pero solo fue realizada de manera vacilante. La comprensión del objeto de la e. se amplió, sin embargo, de manera paulatina, desde la e. del arte a la *e. de la base*.

4.2 La e. centrada en el arte se desarrolló principalmente como *e. de la obra*. En el centro estaba la relación *artista-realidad-obra*. Aquí parecía más fácil de hallar el ámbito de lo "determinado" y de los "criterios", ante todo desde el punto de vista de la conexión entre ideología y arte, arte y formación de la conciencia, inserción de los artistas en el movimiento político (reconocimiento, crítica, represión). Solo en forma relativamente tardía, desde la década de 1970, se consumó –como sucedió también en la e. no marxista y en interrelación con esta– una apertura de la relativamente limitada e. de la obra en dirección a la *e. de la recepción*. En la base de esto se encontraba la experiencia, probada también por las investigaciones empíricas, de que existen formas muy diversas de uso del arte; de que fenómenos artís-

ticos de épocas y países diversos son valorados por los individuos positiva o negativamente, o inclusive no son percibidos por ellos en modo alguno; de que las instituciones, en las sociedades que, ante todo, están vinculadas con las artes, asumen mayor o menor influencia sobre los procesos de recepción: los que actúan allí, pero no son ellos mismos artistas, deciden en lo esencial sobre cómo cobran eficacia en la sociedad las producciones artísticas. De esta manera, aumentó la comprensión de que los artistas y sus obras de orientación socialista, que en cada caso ocupaban unilateralmente el centro del interés político, o bien los artistas y obras burgueses-modernistas que eran objeto de rechazo, constituyen solo un factor en un contexto global esencialmente mayor y múltiple; la modalidad de los efectos formadores de la personalidad buscados por los artistas no actuaba tal como se esperaba, sino que los procesos de recepción dependen también de las actitudes, de las orientaciones valorativas de los receptores; estos, pues, no son solo objetos de las finalidades formadoras, educativas de los artistas y los políticos del arte, sino que ellos mismos son sujetos con intereses e inclinaciones totalmente propios.
Mediante la remisión metodológica al análisis teórico-sistemático del contexto global de producción-distribución-intercambio-consumo propuesto por Marx, en cuanto miembros de una totalidad específica de una formación social, han sido desarrolladas, por ejemplo, las categorías de *relaciones artísticas y proceso artístico*, con vistas a concebir la complejidad de los procesos entre la escritura y la lectura de obras literarias. Aquí, han sido tematizadas la función de las *instituciones* en el proceso artístico y, finalmente, la figura de pensamiento de la “institución arte”.
4.3 La e. del arte orientada de acuerdo con Marx estaba, en lo esencial, *centrada en la literatura*. En esto no se diferencia de otras e. La literatura no solo estaba en el centro de la cultura artística de la sociedad burguesa. También era universalmente accesible a partir de la alfabetización. En el movimiento de los trabajadores, la palabra hablada y la escrita eran los medios esenciales de agitación y propaganda, disponible tanto para los teóricos como para las personas a los que estos querían llegar. Aquí estaba comprendida también la literatura artística, incluyendo sus formas pequeñas populares. En este medio pudieron también articular sus experiencias aquellos que no disponían de una formación superior. Tampoco las formas literarias más desarrolladas se encontraban ligadas a los numerosos presupuestos institucionales de otras formas u otros géneros artísticos como, por ejemplo, en la música los géneros artificiales de la música vocal e instrumental concertante, su representación en la ópera y el ballet. Además, los teatros y museos, desde hacía mucho tiempo, no eran en modo alguno tan accesibles para las masas de proletarios como la palabra escrita. Ante todo: esta era menos polisémica, en términos ideológicos y políticos, que lo articulado en las expresiones artísticas no verbales. De ahí que los escritores siempre estuvieran más en el foco de visión de los funcionarios que los artistas de otros géneros.
En la medida en que el pensamiento de orientación marxista se desarrolló también más allá de la teoría literaria, en el ámbito académico surgieron también “e.” de las otras artes: de las artes plásticas, las artes de la construcción y las artes aplicadas, de la música, del teatro, del cine. Con ello, no solo se ampliaron los temas de la e. del arte, sino también el fundamento para la generalización y la sostenibilidad de las declaraciones generales sobre arte, realismo, verdad, etc., que hasta entonces solo eran derivadas de la literatura y empleadas para “cubrir” otras formas. De esta manera, recién fue posible relativizar la centralidad de la literatura en el nivel de la e. académica. Pero persistió aquí, sin embargo, el hecho de que los resultados de las e. de las otras artes prácticamente no se plasmaron en declaraciones de la e. filosófica. Surgieron, una y otra vez, tensiones entre los representantes de la e. filosófica y los de las diversas e. fundadas en las teorías del arte. Si a los primeros se les reprochó un pensamiento especulativo, la falta de experiencia empírica, el conocimiento parcial de los detalles histórico-biográficos, a los otros se les objetó la falta de formación filosófica, la tendencia a la desideologización, la estrechez de miras empirista.
4.4 La e. del arte orientada según Marx estaba, en lo esencial, *centrada en el realismo*. El interés principal estaba dirigido hacia las formas de manifestación histórica del arte realista –ante todo, de la literatura, la pintura y la escultura– y hacia la generalización y la fundamentación programática de las formas de un arte de orientación socialista, realista. Marx y Engels –en una delimitación respecto del Clasicismo y el Romanticismo– trazaron los perfiles de una concepción del realismo que se diferencia de los distintos programas de realismo del siglo XIX: a través de la complejidad de la reflexión y la valoración del arte en el contexto de la concepción revolucionaria de la historia y la sociedad que tenían ambos autores (Heise 1957). La teoría del realismo en Marx y Engels era –en términos artístico-empíricos– ante todo una reacción frente al arte contemporáneo específico (literatura). Luego ha sido fundada históricamente –en el sentido de una revisión, desde la perspectiva de la historia social, de la anterior consideración idealista de la historia del arte– a través del análisis de la “literatura y el arte” no clasistas, carentes de una orientación socialista (Mehring, Plejánov, Lukács). Esta línea fue ampliada y profundizada esencialmente a través del desarrollo de la e. del arte académica (Heise, Weimann, Städtke, Naumann, Thun, Müntez, Feist, etc.).
Como programa de un arte “clasista” se desarrolló –desde 1932, en la URSS– la teoría del realismo socialista; por un lado, en una orientación estrecha, clasicista de la tradición según la línea del arte realista, así como

del "arte popular"; por otro, en una delimitación global respecto de la Modernidad, ante todo la de comienzos del siglo XX, incluyendo la Modernidad de la temprana URSS comprometida con el socialismo (marginalizada en cuanto "*Proletkult*"). El acoplamiento mecánico de las representaciones del progreso social y el artístico desde el capitalismo al socialismo y, como evolución ascendente, desde el realismo burgués al realismo socialista, así como la puesta en paralelo de las concepciones del capitalismo implicado en una declinación crítica, "agonizante" y la decadencia en las artes y, finalmente, la orientación abstracta, estéticamente formal, hacia las "formas de la vida" condujeron, en la e. académica –que, hasta la década de 1950, se orientaba de acuerdo con los parámetros que había extraído Lukács principalmente a partir de ejemplos del realismo clásico y crítico de los siglos XVIII y XIX, y que había formulado también a partir del realismo del siglo XX (por ejemplo, en Thomas Mann)– a una concepción totalmente clasicista del arte socialista: a una conceptualización, en el fondo, preindustrial, populista del arte "clasista". Este fue reducido esencialmente, a nivel de la política artística, a la conjuración dogmática de los criterios abstractos fundamentales del "partidismo socialista" y la "vinculación con el pueblo" o la "popularidad", y condujo prácticamente a la valorización global de obras declaratorias, estilísticamente conservadoras, estéticamente mediocres y flojas. El reverso de esto era que aquellos artistas de orientación socialista, en los países socialistas, que no negaban sus vinculaciones con la "Modernidad" y que, en sus trabajos, continuaban la ocupación independiente con las formas de manifestación actuales en cada caso, no solo eran "criticados" como "formalistas" y "modernistas", sino también vilipendiados y obstaculizados; las obras condenadas por los "jueces del arte" eran excluidas de la industria oficial del arte. Esto último afectaba también a trabajos de artistas comprometidos con una política progresista, modernos, en los países capitalistas, cuyo espacio de influencia no podía verse tan perjudicado por este tipo de e. y de política artística, sin embargo, como el de sus colegas en el "socialismo real". Y, obviamente, hasta la década de 1960, la entera Modernidad del siglo XX estuvo desterrada del acontecer artístico oficial de estos países. La deformación dogmática del método de Marx en el ámbito de la teoría y la política tuvo como consecuencia que, en este período, no pocas e. del nivel "académico" de unos pocos talentos importantes, pero ante todo los mediocres, contribuyeran a "fijar" histórica y teóricamente la contraposición esquemática entre realismo y Modernidad. En lo que concierne a la apropiación científica de la "herencia clásica", sin embargo, incluso en los tiempos del dogmatismo dominante, relativamente lejos de las "luchas" actuales, personas con formación histórica formularon nuevas preguntas, en su ocupación con las concepciones idealistas, dominantes por entonces en la teoría burguesa de la herencia, e investigaron a un alto nivel contextos históricos determinados.

Los dogmas muy generales de la política artística y de la e. que obedecía a ella, incluso en los malos tiempos de la década de 1950, nunca ejercieron, por cierto, una influencia omnipresente sobre la praxis artística y las relaciones artísticas y, desde la década de 1960, surtieron cada vez menos efecto. En la praxis y la teoría, se consumaron procesos de diferenciación, ante todo, en las décadas de 1970 y 1980: la teoría marxista del realismo fue revisada en muchos aspectos, así como la formación teórica acerca de la Modernidad artística (procesos similares se consumaron, durante este lapso, en la teoría no marxista del realismo y la Modernidad).

4.5 La e. del arte orientada según Marx estaba *centrada en el arte elevado*. El ideal artístico había sido formado unilateralmente a partir de las obras maestras del "gran realismo", ante todo el de la literatura, pero también el de la pintura. A través de la intensa concentración en los clásicos, en las producciones destacadas que ya la conciencia artística burguesa había extraído de la historia del arte y colocado en el centro de la e. artística –en buena medida, a raíz de la aspiración a defender dichas producciones frente a la "hostilidad del capitalismo hacia el arte", frente a la renuncia a la grandeza clásica, frente a la presunta pérdida, en el arte burgués moderno, de la capacidad artesanal, otrora muy desarrollada, y a llevarlas a una nueva grandeza en el socialismo–, las "cumbres del arte" fueron el objeto central de la atención y de la formación de normas. Esto no valía solo para la historia de la e., sino también para la orientación y la valoración del arte del presente mediante un giro negativo contra la "decadencia" y un giro positivo a favor del arte "clasista". La dicotomización de las artes, la diferenciación institucionalizada en la sociedad burguesa entre géneros "altos" y "bajos", entre el arte "con pretensiones" y el que "carece de pretensiones" o entre "arte" y "*kitsch*", "arte" y "entretenimiento", ha sido interpretada casi sin excepción de manera muy unilateral. A la estimación altamente positiva del "arte elevado" de los cultos, se contraponía la desvalorización global del "arte bajo" de los incultos y del arte popular. Las derivaciones de esto fueron "paternalistas". Las diversas formas de arte de entretenimiento –en especial las desarrolladas a través de los medios técnicos modernos y difundidas masivamente– de la así llamada "cultura de masas" han sido interpretadas principalmente, hasta la década de 1970, como expresión directa de la "decadencia" de la sociedad burguesa. A las e. orientadas según Marx se las presentaba como carentes de valor y, por ende, indignas de un análisis y una construcción teórica serios. Desde esta perspectiva, no han existido diferencias entre ellos y los representantes de la e. burguesa. En los países socialistas, se reaccionó ante los crecientes efectos que los productos de la industria cultural capitalista tuvieron en los medios masivos, no solo de manera alérgica a través de los fun-

cionarios, sino también por parte de la mayoría de los representantes de la e. académica formados en el arte "elevado". Esto tuvo lugar a partir de la conceptualización clasicista y, al mismo tiempo, populista del arte, basada en la orientación general hacia la emancipación de las masas de los trabajadores y campesinos, a cuya alfabetización inicial y a cuya tentativa de desarrollo ulterior como personalidades multilateralmente formadas sucedió forzosamente la pretensión de cerrar la "grieta" entre arte y pueblo, entre arte y vida, así como entre arte y entretenimiento. Esta posición derivada, en el fondo, del modelo de la burguesía culta, encontró su expresión en la consigna: "Tomad por asalto las cumbres de la cultura". Iba ligada a la representación de desarrollar formas nuevas y propias de un arte de entretenimiento cualitativamente superior; pero, en lo esencial, el proyecto estuvo marcado, hasta la década de 1970, por el modelo del arte elevado. La e. del arte orientada según Marx, pues, también a ese respecto era unilateral.

Solo a partir de la creciente toma de conciencia sobre la complejidad de las relaciones artísticas, con la emergencia de nuevas formas de entretenimiento específicas de la juventud, críticas de la sociedad y estéticamente creativas (como en el rock), pero ante todo en la medida en que representantes de la generación más joven con formación marxista convirtieron sus experiencias genuinas con estas nuevas formas y su utilización por parte de la industria cultural en tema de una formación teórica primero sociológica, pero luego también estética, se impuso, desde la década de 1970, en los países de Europa Occidental y en los EE.UU. y, más tarde, también en los países socialistas, una comprensión amplia del objeto dentro de las e. del arte marxistas –así como en las no marxistas–. En buena medida, a través de la experiencia de que la polémica conservadora contra las nuevas formas de cultura juvenil se había vuelto cada vez más ineficaz en términos de política del arte, fueron reduciéndose la desvalorización global y el combate administrativo por parte de los políticos del arte que pensaban sobre bases realistas y por parte de representantes más jóvenes de las e. de artista, así como, ante todo, en numerosos trabajos de miembros jóvenes de la e. académicas en el "Oeste" y en el "Este".

4.6 Los diferentes desplazamientos de los ejes temáticos en el sentido de la ampliación de la comprensión del objeto y de la diferenciación del instrumental metodológico son, en buena medida, el resultado de la ocupación, por parte de las e. de orientación marxista, con nuevos desarrollos en la sociología marxista –en la filosofía materialista dialéctica, pero ante todo en la epistemología, en la teoría del valor–, así como en la teoría marxista de la cultura y la personalidad y en la semiótica general.

Contribuciones para una síntesis de la relación entre marxismo y e., resultados de una exposición sistemática de "la" e. marxista-leninista han surgido recién a partir de la década de 1960; p. ej., en la RDA –Koch, John, Pracht (ed.)–, en la URSS –Kagan, Ovsiannikov (ed.)–, en Bulgaria –Pavlov–, en Hungría –Lukács–.

II. *Estéticas del arte: 1. Concepto general de arte*. 1.1 En la polémica de Marx y Engels contra la concepción histórica idealista de su época, las declaraciones sobre el "arte" son solo componentes de la definición general de la relación entre "base" y "superestructura". El arte es, pues, una de las formas de conciencia social, parte del "proceso [...] intelectual de la vida en general" que está condicionado por el "modo de producción de la vida material". En épocas de revolución social, junto con la transformación del fundamento económico, "toda esa superestructura descomunal se trastoca con mayor o menor rapidez" (MEW 13, 9s.; *CCEP*, 4s.). En este contexto, Marx hizo una declaración que indica la orientación del pensamiento metódico: "Al considerar esta clase de trastrocamientos, siempre es menester distinguir entre el trastrocamiento material de las condiciones económicas de producción, fielmente comprobables desde el punto de vista de las ciencias naturales, y las formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas o filosóficas, en suma, ideológicas, dentro de las cuales los hombres cobran conciencia de este conflicto y lo dirimen" (ibíd..; ibíd., 9). Con estas definiciones básicas, Marx y Engels llevaron a cabo un giro fundamental respecto de la e. alemana clásica, por ejemplo, de la teoría kantiana del genio. El sistema de referencias del arte ya no era, como hasta entonces, la naturaleza, en alusión al *aspecto objetivo*, sino ahora –también de un modo diferente que en Hegel– la sociedad; es decir, ya no era comprendido de manera abstracta, sino metodológicamente como el contexto histórico concreto en cada caso, específico de la formación en cuestión, de las relaciones sociales. Estas, por su parte, quedaron diferenciadas en relaciones fundamentales de orden económico y relaciones derivadas, ideológicas, que se encuentran determinadas por las primeras.

También el *aspecto subjetivo* del arte fue concretizado históricamente. El individuo es visto ahora en su relación con el grupo social, la clase de la que procede o con la que está ideológicamente ligado. Con esta inserción del individuo en la subjetividad colectiva de la clase, ante todo de su "vanguardia consciente" (el partido), ha sido enormemente subestimada, duramente por mucho tiempo, la importancia de la subjetividad individual. La visión marxiana del comunismo, en el que el libre despliegue del individuo debía ser la condición previa para el libre despliegue de todos, ha sido dejada de lado para el período de las luchas de clases: aquí se trataba de la subordinación de los intereses y necesidades del individuo bajo la clase, la organización y la "disciplina del partido". Esta concepción del sujeto ha tenido, durante mucho tiempo, efectos muy negativos para la e. del arte: la importancia central de la subjetividad individual del artista para la concepción de la especificidad del arte no ha sido prácticamente reconocida. Esto, a su vez, tuvo consecuencias fatales para la relación con el arte

moderno, cuyo sistema de referencias es, precisamente, la subjetividad burguesa tardía. Con la declaración de que las fuerzas de producción que se desarrollan en el seno de la sociedad burguesa conforman las condiciones materiales para la disolución de dicha sociedad, para el cierre de la prehistoria de la sociedad humana, quedaba indicada también la perspectiva histórica para la transformación de las formas de conciencia social, incluyendo las de las artes. En lugar de la deformación ideológica de la conciencia social a través de las cadenas de la propiedad privada, se afirmaba como legítima la imposición de una conciencia científica de la sociedad.

1.2 De esta manera, las artes son colocadas en el marco de un pensamiento centrado en la ciencia y, consecuentemente, subordinadas al postulado de verdad de las ciencias sociales, al punto de vista de clase del proletariado científicamente formulado: los mensajes de las artes eran medidos a partir de las declaraciones de la filosofía y la teoría de la sociedad marxistas; así como de las resoluciones del partido, que eran consideradas como una ciencia social aplicada. De esta manera, el arte era considerado una forma inferior de conocimiento: un pensamiento en imágenes, que se hallaba subordinado al pensamiento en conceptos. Esto condujo, durante mucho tiempo, a que se advirtieran correspondencias no mediadas –ya sea en términos positivos o negativos– entre, por un lado, la visión del mundo de los artistas, sus concepciones ideológicas y políticas y, por el otro, sus expresiones artísticas. Estos reduccionismos mecanicista-deterministas en la e. del arte temprana, que partían de Marx, o en su posterior estrechez de miras dogmática, fueron, pues, ante todo aquellos en los cuales, durante mucho tiempo, quedó, en gran medida, sin ser considerada la especificidad de las diversas formas de conciencia social. En contraposición con esto, las declaraciones sobre la conexión entre los procesos económicos fundamentales y la evolución artística no jugaron prácticamente ningún papel.

1.3 En cuanto forma de conciencia social, el arte ha sido interpretado como un modo particular de copia, de reflejo de las relaciones sociales materiales. A partir de esta definición –la más general– se desarrolló, en la formación teórica de orientación marxista sobre el arte, una forma de "e. del contenido" que se delimitaba con claridad respecto de la "e. formal". A esta "e. del contenido" corresponde la pregunta por el objeto general del arte, por los objetos de la representación, los "temas" de la configuración artística y los "contenidos", las "declaraciones" objetivadas en las estructuras formales de las obras. El punto de partida metodológico era la tesis acerca de la dialéctica entre "contenido" y "forma". Como los "contenidos" eran deducidos, en gran medida, de las convicciones ideológicas y las posiciones políticas del artista –en aquellos que tenían una orientación socialista, a menudo eran extraídos de sus manifestaciones de propósitos–, las declaraciones al respecto quedaban en general en un plano abstracto, ajenas a los contextos específicamente formales, que eran subestimados, en los términos más amplios, en su particularidad, cuando no se los pasaba por alto. Esto se modificó esencialmente, desde la década de 1970, con la diferenciación dentro de la e. académica, con el desarrollo de la metodología de análisis de las obras y con los análisis sobre la base de la e. de la recepción; en buena medida, como consecuencia de la introducción de modelos de pensamiento vinculados con la semiótica. Se indagó de manera más precisa el "objeto de conocimiento" distintivo del arte. Fue especificada la "dialéctica de los contenidos". Y, de este modo, también fueron observados de manera internamente más determinada los contextos específicamente formales, no solo desde el punto de vista de la semántica centrada en el sujeto, sino también desde los de la sintaxis, del material artístico, del "estado del material" histórico. A través de ello, fue superada la representación mecánica, dominante durante mucho tiempo entre teóricos que invocaban a Marx, acerca de la copia como propiedad especular de las obras, como mera representación del objeto o mera expresión. La reproducción y el conocimiento relevantes para las e. del arte fueron concebidos cada vez más en términos funcionales: partiendo de la actividad objetivada y las relaciones cooperativas de los sujetos implicados en el arte; de esta manera, en unidad con la comunicación y la valoración, ya no sobre la base de una e. de la producción y la obra, sino en referencia a una realidad de relaciones puestas en acción y vivenciadas. Como en la epistemología materialista general, se estableció una distinción entre la determinidad objetiva y la económico-social de los procesos de reflejo y valoración. Como se establecía una distinción entre los "objetos de la representación" (en el sentido de "material", "tema") y el objeto del conocimiento general del arte (la problemática vital, la estructura de sentido histórica específicas de la época, condicionadas por relaciones materiales), la reproducción podía ser demostrada también en estructuras de configuración no verbales, que no están condicionadas inmediatamente por ningún objeto de la representación, como sucede por ejemplo en la música: estas estructuras, en las que se "objetivan" la subjetividad individual y la colectiva, pueden ser interpretadas de acuerdo con su valor posicional dentro del carácter social y la significación concretos del "estado del material" y de su conformación y despliegue en las obras, ya que estas obedecen a normas determinadas de la constitución estructural y paradigmática (o las rompen) y pueden ser comprobadas semánticamente en el marco de los campos de significación históricamente producidos, atravesando todas las variantes individuales hasta llegar a las invariantes. Los contenidos de la reproducción –susceptibles, pues, de ser demostrados mediante la interpretación– podían ser juzgados en su relación con el objeto del conocimiento general desde el punto de vista de la adecuación con el conocimiento, de la "verdad". Como resultado

de discusiones de años en el ámbito de la e. académica, se evidenció lo siguiente: la "verdad" de las representaciones artísticas no es una propiedad de la obra dada de una vez para siempre, derivada de la coincidencia entre una realidad fijada y una forma fijada, sino el producto sociohistórico de un proceso de apropiación colectivo (Schlenstedt 1981, 167).

Para la concepción gnoseológica del arte como forma de reflejo de la realidad, era y sigue siendo central la pregunta por la "verdad artística". Esta pregunta fue "considerada la cuestión filosófica medular de la e. marxista" (Heise 1982, 113). Sin ella, no es posible hablar razonablemente de "realismo"; pero se trata de juzgar la cualidad de la relación que los artistas transmiten en sus obras de manera formalmente específica, cargada de un sentido sensorial, o de la interpretación receptiva de dichas obras, bajo condiciones de influencia históricamente muy diferentes también en relación con la realidad social, el campo de tensiones entre posibilidades u obstáculos para la producción y desarrollo de la subjetividad individual. Solo podía hablarse razonablemente de "realismo", de "verdad" en el arte desde el punto de vista que Brecht denominaba "demolición de ideología", es decir, solo cuando movimientos de contradicción sociohistóricamente esenciales son articulados en referencia a la posibilidad de transformación; cuando son dirigidos contra la ceguera frente a la contradicción, contra las ilusiones armonizadoras, contra la idealización de las condiciones dadas. De esta manera, el concepto contrapuesto al de "realismo" que era característico de las posiciones dogmáticas, el "formalismo", podía ser también superado en cuanto falso, en plena consonancia con Brecht, ya que ocultaba justamente esta diferencia cualitativa esencial.

Han existido discusiones entre los filósofos y teóricos de la e. de orientación marxista sobre el campo problemático "verdad artística". El concepto de verdad relativamente concreto, inspirado en las ciencias naturales, y el concepto de verdad racionalista relativamente abstracto, vinculado con las ciencias sociales, de la epistemología filosófica, estaba fijado en la verdad en cuanto propiedad de las proposiciones declarativas. Con la referencia al hecho de que las obras de arte, especialmente las artes no verbales visuales y auditivas, no contienen proposiciones declarativas o no deben ser comprendidas en referencia a ellas, los filósofos han puesto en duda y objetado la utilidad del "concepto de verdad" para la e. Frente a esto, los teóricos de la e. se han remitido a la larga tradición histórica de apelación de los artistas a la "verdad" y han impulsado una concepción más amplia y diferenciada del concepto de verdad (Franz 1984). Un papel esencial cumplió, en esto, la superación de concepciones unilaterales según las cuales la esencia del arte consiste en una "repetición", una reproducción de la realidad. A la tesis fundamental de Lukács, que veía que "la reproducción poética de la realidad" ha sido "el objetivo de casi todos los grandes escritores" (Lukács 1965, 245), a esta concepción de la idea de reflejo se ha contrapuesto, pues, la diferenciación marxiana según la cual el arte posee un carácter doble: es una forma particular de conciencia social y, al mismo tiempo, un modo particular de producción. Incluso para las artes representativas vale lo siguiente: "Toda representación, aun la cercana a la realidad, 'realista', contiene desvíos necesarios respecto de la realidad: ficcionalización de material real, esclarecimiento y acentuación exagerados de rasgos de la realidad concreta, prolongaciones hipotéticas de tendencias de desarrollo que se han hecho visibles, esbozos a partir de la combinación entre lo real, lo posible y lo deseado, despliegue de una totalidad plena de sentido (como contraimagen de la realidad de la experiencia), etc." (Schlenstedt 1981, 171s.).

En este contexto, se han establecido distinciones entre diversas variantes de "verdad": "verdad de posibilidad", "verdad estructural", "verdad de sentido". En beneficio de esta diferenciación de la problemática del reflejo se hizo referencia, por ejemplo, en la e. de la literatura, en analogía con la epistemología general, a la realidad objetiva, a la doble determinidad que también posee el reflejo artístico: a través de la puesta en relación del sujeto del conocimiento con la realidad objetiva y a través del sistema de relaciones ideológicas y, en especial, artísticas que poseen una influencia esencial sobre la función de una obra de arte. En el contexto de la primera determinidad, se ha hablado de reproducción artística; en el de la segunda, de reflejo en el sentido de una concordancia ideal con el contexto de la praxis y de las relaciones sociales de la actividad literaria o de la institución literatura; de cómo dicho contexto –a través de una mediación ideal y colectiva– influye sobre la propia actividad literaria como su base y su determinación, sin aparecer a distancia de la apropiación y convertirse en objeto. En este contexto, se ha hablado de la "determinidad del carácter social de la literatura", haciendo referencia a las superposiciones entre ambas dimensiones (ibíd.).

1.4 En los escritos tempranos de Marx y, ante todo, en las cartas del viejo Engels se reflexiona de manera más diferenciada que en muchos de sus sucesores. Así, Marx ha llamado la atención ocasionalmente sobre la no contemporaneidad entre el desarrollo en los procesos de la base económica y en las artes; sobre las transformaciones necesarias de las formas artísticas a través de los desarrollos técnicos modernos; sobre el hecho de que, en los países económicamente rezagados, pueden observarse producciones espirituales, filosóficas y artísticas muy evolucionadas. Haciendo una clara referencia a las reducciones del pensamiento materialista por parte de la sociología vulgar, Engels se ha opuesto al determinismo mecanicista, es decir, al modelo del determinismo dialéctico: no hay aquí una causa y allí un efecto, sino una influencia recíproca. A los "marxistas más recientes" les falta la dialéctica. En contra de los simplificadores, Engels constató: "De acuerdo

con la concepción materialista de la historia, el factor determinante *en última instancia* es, en la historia, la producción y reproducción de la vida real. Ni Marx ni yo afirmamos jamás más que esto. Ahora bien, si alguien tergiversa esto diciendo que el factor económico es el *único* determinante, entonces transforma aquella proposición en una fraseología abstracta, absurda que no dice nada" (carta a Bloch, MEW 37, 463). La "supremacía última" de la evolución económica sobre los ámbitos que flotan por encima en el aire "tiene lugar dentro de las condiciones autoprescriptas por el ámbito individual" (carta a Schmidt, MEW 37, 493). Lo que fue explicado en este contexto en el campo de la filosofía fue concretizado en referencia al arte, en el proceso de desplazamiento del dogmatismo vulgar, también en la e. en busca de diferenciación: "La economía no crea aquí nada *a novo*, sino que define el modo de transformación y elaboración de la materia intelectual preexistente, y esto ocurre, en la mayoría de los casos, de manera indirecta, en la medida en que los reflejos políticos, jurídicos y morales son los que ejercen la mayor influencia directa sobre la filosofía" (ibíd.). En el desarrollo de la e. de orientación marxista, desde finales del siglo XIX, en muchos aspectos hicieron valer sus derechos "el tiempo, el lugar y la ocasión, los demás factores implicados en la interacción" (carta a Bloch, MEW 37, 465). Sin embargo: el auténtico problema de la mediación entre estos factores, y entre estos y los económicos, ha quedado en gran medida abierto; tanto más cuanto más diferenciadamente se convirtieron los factores individuales en objeto de investigaciones analíticas. Los críticos de la e. de orientación marxista objetaron con razón que la referencia al factor condicionante en última instancia es, en general, una afirmación abstracta, o que dicho factor, si es válido, solo lo es para el s. XIX, y que en el s. XX entraron en vigor otros factores (por ejemplo, Dahlhaus 1977, 218). En la era "postcomunista", como en los tiempos de los "clásicos", el aspecto económico es prácticamente dejado de lado en la e. Preguntar por él se considera una concesión al materialismo histórico "presuntamente superado en términos históricos". En vista del inmenso poder de las relaciones económicas, también sobre las relaciones artísticas, vuelve a ser pertinente subrayar, frente a "los oponentes, el principio fundamental por ellos negado" (MEW 37, 465).

1.5 Ante todo en la década de 1980, se ha discutido la pregunta por si el concepto de arte de la e. debe ser manejado en primera línea como valorativo o descriptivo (Hirdina 1986). Este planteamiento fue resultado de varias experiencias: de la necesidad de liberar al arte de las expectativas voluntaristas, de las determinaciones externas; de defender los insustituibles descubrimientos de las artes en su peculiaridad estética; de reconstruir sin prejuicios la realidad del arte, en lugar de restringir el objeto de la e. del arte mediante un concepto valorativo del arte, mediante una exclusión del arte malo, de los ámbitos lindantes entre arte y no arte. El fundamento para plantear tales preguntas era la creciente toma de conciencia sobre las transformaciones en el arte y sobre el ensamblaje de las artes producido a través de la técnica y los medios; en buena medida, una relación de diferenciación con el concepto de arte de la vanguardia, para la cual los extremos y los rebasamientos de fronteras son esenciales (cf. *Künstlerische Avantgarde – ein unabgeschlossenes Kapitel* [Vanguardia artística: un capítulo inconcluso]. Al ámbito de tales reflexiones metateóricas en la e. pertenece, finalmente, el hecho de que, en la década de 1980, sobre la base de las transformaciones en los procesos artísticos, ha sido discutido en una medida creciente el carácter cuestionable de los conceptos fundamentales históricamente superados de la e. del arte, así como del sistema tradicional de las cinco bellas artes. Y esto se hizo con vistas a encontrar en qué puntos críticos la terminología vigente durante mucho tiempo ha sido refuncionalizada o ha sido sustituida por otra (Barck 1986; Schulte-Sasse 1988).

III. *Situación y perspectivas*. Desde finales de la década de 1980, se han consumado a nivel internacional enormes transformaciones en los procesos concretos. La bancarrota estatal de casi todos los países socialistas ha hundido en una crisis profunda al movimiento socialista internacional y, en general, a la orientación hacia una alternativa socialista frente a la sociedad formada en términos capitalistas. Con el fracaso casi universal de la política socialista, se han vuelto cuestionables también las inferencias programáticas que Marx y Engels, así como Lenin, habían extraído del análisis del capitalismo o del imperialismo: fueron interpretadas como erróneas, históricamente limitadas, ya no válidas para los tiempos más recientes.

En vista de esto y de la aparentemente irresistible caída de la humanidad en la destrucción de las condiciones de vida necesarias para la especie –un proceso que continúa agudizándose a raíz de la conservación casi intacta de las formas de organización todavía globalmente dominantes de las sociedades capitalistas del "Primer Mundo"–, el futuro se ha vuelto sumamente dudoso, tanto en el ámbito del pensamiento teórico como en las artes. Con la tesis postmoderna del "fin de la historia" se corresponde la tesis acerca del "fin del humanismo" (Bolz 1994), además de la tesis sobre una "e. de la posthistoria" (Kamper 1988) y una "coyuntura actual de lo estético" (Welsch 1992). A partir de la observación de una estetización (y una anestetización) de todos los ámbitos de la actividad vital en curso de potenciación –partiendo de las posiciones del constructivismo radical–, ha sido deducida la tesis fundamental de que la realidad se encuentra sin más "redactada estéticamente" (Schmidt 1992), de que ella es un constructo estético. En consecuencia, la e. vale aquí como "nueva ciencia rectora" (Bolz 1994). Esta posición es la antítesis extrema de la e. marxista. Para esta línea (junto a la cual existen también otras), que, especialmente en el ámbito de la e. de los medios,

asumió la forma de la "estricta salvaguardia de un íntegro discurso" (Seel 1993), la crítica del capitalismo es juzgada obsoleta, en vista de que las alternativas al capitalismo ya no se consideran posibles y, por ende, tampoco se las busca (Bolz 1994). Por otro lado, con referencia a la "revolución digital" en los medios electrónicos, que es comparada, en sus hondas repercusiones sociales, con la transición histórica desde la economía natural a la economía monetaria (Vief 1991), surgieron declaraciones directamente eufóricas sobre las posibilidades de evolución futura de la humanidad, con una amplísima renuncia a la crítica del capitalismo, al autocuestionamiento ecológico y a una comprensión acorde con esto de la función de la ciencia (Youngblood 1991).

La e. marxista se encuentra en una situación radicalmente modificada: las profundas transformaciones de los procesos concretos produjeron, en los países antes socialistas, pérdidas enormes, amplias reducciones de las condiciones institucionales precedentes para la enseñanza y la investigación, para la continuación del propio discurso internacional, para el desarrollo de las nuevas generaciones, para las posibilidades de publicación, etc. Se trata al mismo tiempo –algo que se halla obstaculizado por estas condiciones– de indagar de manera autocrítica la propia relación con el objeto de la e.; con la orientación fundamental precedente, de carácter teórico filosófico, materialista histórico y, por ende, también con la herencia marxiana; se trata de hacer esto, además, en una ocupación constante con la línea antimaterialista del pensamiento estético, cuyos representantes no tuvieron en cuenta los procesos de diferenciación de la e. marxista conquistados desde la década de 1970, y que rechazan toda esta orientación como históricamente superada.

Partiendo de aquí, deberían derivarse impulsos fuertes para una crítica del capitalismo contemporáneo que también vaya más allá de Marx; para un giro ecológico en la e.; y, en esa medida, también para una dedicación enérgica a las contradicciones existenciales básicas de la crisis global de la humanidad en cuanto objeto de análisis crítico y de formación de una teoría filosófica. Y, sin duda, bajo la forma de diagnósticos amplios y de un balance, asimismo, de las formas de resistencia estética y de formas solidarias, en curso de desarrollo, para una producción, una configuración y una vida alternativas. A esto pertenece la resistencia contra las diversas formas de encubrimiento ideológico, estético de la crisis existencial; en buena medida, contra la "resignación apocalíptica" (Hickethier 1992), con el objetivo de producir la desilusión y la unificación de las más variadas iniciativas y experiencias en dirección a estrategias para una vida más modesta y cargada de sentido.

Para tal e. de la resistencia, que siga siendo una e. políticamente comprometida sobre la base de su materia y de su posición fundamental, se especifican en igual medida las e. de los ámbitos extraartísticos y la e. del arte. El desarrollo de la e., sobre la base de la división del trabajo, en e. individuales vinculadas con determinadas materias, esto es, en e. del trabajo, de la política, del juego, del deporte, de la sexualidad, de la publicidad, del diseño (y el metadiseño), de los medios digitales, del dinero, etc., debería avanzar o plasmarse, de manera similar, en las e. de las artes individuales y de las nuevas formas sintéticas de la creatividad estético-artística (performance, etc.), en las cuales también el valor posicional de las formas históricamente heredadas de la apropiación estética y de los trabajos precedentes sobre historia de la e. asumen, por cierto, un valor posicional diferente a través de orientaciones diferentes de la atención. Sin duda, cabe esperar menos que nunca una teoría estética abarcadora. Pero, más allá de toda la multiplicidad de objetos, abordajes, métodos y modos de representación, esto no tiene que significar una renuncia a los modelos de explicación y de transformación realista que vayan más lejos, con vistas a un futuro pleno de sentido de un modo nuevo, a un futuro valorado y vivido estéticamente.

Bibliografía: B. Arvátov, *Kunst und Produktion*, Múnich 1972; K. H. Barck, "Geschichtlichkeit der Künste. Überlegungen im Blick auf interdisziplinäre Perspektiven", en: *Weimarer Beiträge* (1986), fasc. 4, 631-642; –, "Materialität der Wahrnehmung – Perspektiven einer anderen Ästhetik", en: *angebote – Organ für Ästhetik*, Instituto de Estética de la Universität Humboldt de Berlín n° 4 (1992), 108-120; –, D. Schlenstedt y W. Thierse, *Künstlerische Avantgarde. Annäherungen an ein unabgeschlossenes Kapitel*, Berlín RDA 1979; G. Baum, *Humor und Satire in der bürgerlichen Ästhetik*, Berlín RDA 1959; W. Besenbruch, *Zum Problem des Typischen in der Kunst*, Weimar 1956; –, *Dialektik und Ästhetik*, II. Theoretische Konferenz des Instituts für angewandte Kunst, Berlín RDA, 1958; K. v. Beyme, "Kunstsoziologie", en: *MiS, Soziologie*, vol. 2, 1973, 46-85; K. Boehmer, *Das böse Ohr. Texte zur Musik 1961-1991*, ed. de B. Soll, Colonia 1993; H. Boehncke, "Überlegungen zu einer proletarisch-avantgardistischen Ästhetik", en: Lüdke (ed.) 1976, 166-189; N. Bolz, *Das kontrollierte Chaos. Vom Humanismus zur Medienwirklichkeit*, Düsseldorf/Viena 1994; B. Brecht, *Schriften zur Literatur und Kunst*, 2 vols., Berlín/Weimar 1966; J. Borew, *Über das Tragische* (ruso), Moscú 1961; –, *Über das Komische*, Berlín RDA 1960; P. Bürger, *Teoría de la vanguardia*. Trad. de T. Bartoletti. Buenos Aires 2009; A. I. Burow, *Das ästhetische Wesen der Kunst* [1956], Berlín RDA 1958; C. Cutler, *File under Popular: Theoretical and Critical Writings on Music*, Londres/Nueva York 1991; C. Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Colonia 1977; H. Eisler, *Musik und Politik. Vol. I: Schriften 1924-1948, II: 1948-1962; III: Addenda*. Ed. crítica de G. Mayer, Leipzig 1972, 1982, 1983; A. Farbstein, *Realismustheorie und Probleme der Musikästhetik*, Berlín Occ. 1977; M. Franz, *Wahrheit in der Kunst*, Berlín RDA/Weimar 1984; W. Girnus, *Zukunftslinien–Überlegungen zur Theorie des sozialistischen Realismus*, Berlín RDA 1974; H. Goldschmidt, *Um die Sache der Musik. Reden und Aufsätze*, Leipzig 1970; –, "Cantando-sonando. Einige Ansätze zu einer systematischen Musikästhetik", en: – y G. Knepler (eds.) 1981, 125-152; –, G. Knepler, *Musikästhetik in der Diskussion*, Leipzig 1981; W.F. Haug, *Kritik der Warenästhetik*, Frankfurt/M 1971; 10ª ed. de 1990; –, "Die Einräumung des Ästhetischen im Gefüge von Arbeitsteilung, Klassengesellschaft, Staat", en: –, *Elemente einer Theorie des Ideologischen*, Hamburgo 1993, 136-150; W. Heise, "Zu einigen

Grundfragen der marxistischen Ähstetik ", en: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, fasc. 1 (1957), 50-81; –, "Hegel über das Komische", en: *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur*, fasc. 6 (1964); –, "Zur Grundlegung der Realismustheorie durch Marx und Engels", en: *WB* (1976), fasc. 2, 99-120 y fasc. 3, 123-144; –, *Realistik und Utopie. Aufsätze zur deutschen Literatur zwischen Lessing und Heine*, Berlín 1982; –, *Die Wirklichkeit des Möglichen. Dichtung und Ästhetik in Deutschland 1750-1850*, Berlín 1990; H.-W. Heister, "Die Musikbox. Studie zur Ökonomie, Sozialpsychologie und Ästhetik eines musikalischen Massenmediums", en: – *et al.*, *Segmente der Unterhaltungsindustrie*, Frankfurt/M 1974, 11-65; –, "Kadenzierte Interjektion. Taugt Hegels Formel als Allgemeinbegriff für Musik?", en: – *et al.* 1974, 11-19; – *et al.* (ed.), *Zwischen Aufklärung & Kulturindustrie*, Hamburgo 1993; H.W. Henze, *Musik und Politik, Schriften und Gespräche 1955-1984*, reed. aumentada, ed. por J. Brockmeier, Múnich 1984; K. Hickethier, "Bildschirmwelten, virtuelle Realitäten und individuelle Lebensperspektiven", en: *angebote* 4 (1992), 67-87; H. Hirdina, *Gestalten für die Serie. Design in der DDR 1949-1979*, Dresden 1988; –, "Funktionalismus, ästhetischer", en: *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften*, 4 vols., ed. de H. J. Sandkühler, Hamburgo 1990, vol. 2, 214-219; –, *Pathos der Sachlichkeit. Tendenzen materialistischer Ästhetik in den zwanziger Jahren*, Berlín RDA 1981; –, "Kunstbegriff der Ästhetik ", en: *WB* (1986), fasc. 4, 622-630; –, "Hat materialistische Ästhetik eine Chance?" en: *angebote* 4 (1992), 135-153; F. Jameson, "Verdinglichung und Utopie in der Massenkultur", en: P. y C. Bürger (eds.), *Zur Dichotomie von hoher und niederer Literatur*, Frankfurt/M 1982, 108-141; –, "Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus", en: A. Huyssen y K. Scherpe (eds.), *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek 1986; R. Jürschik, *Ästhetische Beziehungen*, Berlín RDA 1976; E. John, *Probleme der marxistisch-leninistischen Ästhetik*, vol. 1: Kunst und Wirklichkeit, Halle 1976; M. S. Kagan, Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik [1971], Berlín RDA 1975 (4° ed.); –, "Künstlerische Tätigkeit und künstlerische Kultur", en: *WB* (1972), fasc. 1; D. Kamper, "Nach der Moderne. Umrisse einer Ästhetik des Posthistoire", en: *Wege aus der Moderne*, ed. de W. Welsch, Weinheim 1988, 163-174; F. D. Klingender, "Marxism and Modern Art", Nueva York 1945; G. K Nepler, "Versuch einer historischen Grundlegung der Musikästhetik", en: Goldschmidt, Knepler (ed.) 1981, 62-89; –, *Geschichte als Weg zum Musikverständnis*, Leipzig 1982; –, "Ästhetik und Menschwerdung", en: *WB* (1988), fasc. 3, 365-400; H. Koch, *Franz Mehrings Beitrag zur marxistischen Literaturtheorie*, Berlín RDA 1959; –, *Marxismus und Ästhetik. Zur ästhetischen Theorie von Karl Marx, Friedrich Engels und Wladimir Ilitsch Lenin*, Berlín RDA 1961; –, *Marx, Engels und die Ästhetik*, Berlín RDA 1983; W. Krauss, *Literaturtheorie, Philosophie und Politik*, ed. de M. Naumann, Berlín/Weimar 1984; N. Krenzlin, *Das Werk 'rein für sich'- Zur Geschichte des Verhältnisses von Phänomenologie, Ästhetik und Literaturwissenschaft*, Berlín RDA 1979; J. Kuczynski y W. Heise, *Bild und Begriff. Studien über die Beziehungen zwischen Kunst und Wissenschaft*, Berlín/Weimar 1975; L. Kühne, *Das Ästhetische als Faktor der Aneignung und des Eigentums*, tesis de habilitación, Univ. Humboldt 1971; –, "Ornament – 'Poesie der Erinnerung' und Ästhetik kommunistischer Praxis", en: *WB* (1977), fasc. 1, 89-125; –, *Gegenstand und Raum– Über die Historizität des Ästhetischen*, Dresden 1981; –, *Haus und Landschaft*, Dresden 1985; J. Kulikowa, *Die müde Revolte oder Wie modern ist der Modernismus*, Berlín (RDA) 1983; G. K. Lehmann, *Phantasie und künstlerische Arbeit - Betrachtungen zur poetischen Phantasie*, Berlín/Weimar 1966; M. Lifschitz, *Karl Marx und die Ästhetik*, Dresden 1960; –, *Krise des Häßlichen. Vom Kubismus zur Popart*, Dresden 1972; D. Schlenstedt (dir.) *et al.*, *Literarische Widerspiegelung*, Berlín/Weimar 1981; W. M. Lüdke (ed.), *"Theorie der Avantgarde": Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, Frankfurt/M 1976; –, "Die Aporien der materialistischen Ästhetik - kein Ausweg", en: Lüdke (ed.) 1976, 27-71; A. Lunatscharski, *Vom Proletkult zum sozialistischen Realismus. Aufsätze zur Kunst der Zeit*, ed. de A. Jermakova [1975], Berlín RDA 1981; G. Lukács, *Essays über den Realismus*, Berlín RDA 1948; –, *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*, Berlín (RDA) 1954; –, *Wider den mißverstandenen Realismus*, Hamburgo 1958; –, *Die Eigenart des Ästhetischen*, Neuwied 1963; –, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Neuwied/ Berlín Occ. 1963; –, *Kunst und objektive Wahrheit. Essays zur Literaturtheorie und -geschichte*, ed. de W. Mittenzwei, Leipzig 1977; L. Märten, *Wesen und Veränderung der Formen der Künste. Resultate historisch-materialistischer Untersuchungen* [1924], Weimar 1949; –, *Formen für den Alltag. Schriften, Aufsätze, Vorträge*, ed. de R. May, Dresden 1982; K. Marx y F. Engels, *Über Kunst und Literatur*, ed. de M. Lifschitz, Berlín RDA 1948; M. Owsjannikow (ed.) *et al.*, *Marxistisch-leninistische Ästhetik*, Berlín 1976; J. C. Mariátegui, "El proceso de la literatura", en: –, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* [Lima 1928], estudio prelim. de M. P. López, Buenos Aires 2004, 177-269; G. Mayer, *Weltbild und Notenbild. Zur Dialektik des musikalischen Materials*, Leipzig 1978, Frankfurt/M 1978; –, "Zur Bestimmung der ästhetischen Funktion von Musik", en: Goldschmidt, Knepler (eds.) 1981, 30-61; –, "Neue Medien - Neue Ästhetik?", en: *angebote* 4 (1992), 48-66; –, "Visionen 21. Jahrhundert?", en: *Argument* 207, año 36 (1994), fasc. 6; Th. Metscher, "Ästhetik als Abbildtheorie", en: *Argument* 77, año 23 (1972), 919-976; –, "Tendenzen einer materialistichen Ästhetik in der BRD", en: W. F. Haug (ed.), *Warenästhetik. Beiträge zur Diskussion, Weiterentwicklung und Vermittlung ihrer Kritik*, Frankfurt/M 1975; –, *Kunst und sozialer Prozeß, Studien zu einer Theorie der ästhetischen Erkenntnis*, Colonia 1977; –, "Form/Inhalt, ästhetischer", en: *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften*, vol. 2 1990, 81-88; –, "Widerspiegelung, ästhetische", en: *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften*, vol. 4, 1990, 844-855; –, *Pariser Meditationen. Zu einer Ästhetik der Befreiung*, Viena 1992; –, "Modell und Deutung von Welt. Für eine Mimesistheorie der Künste", en: H. J. Sandkühler (ed.), *Repräsentation und Modell. Formen der Welterkenntnis*, Bremen 1993; –, "Kunst als epistemische Form", en: Heister *et al.* (eds.) 1993, 235-257; W. Mittenzwei, "Über die Brecht-Lukács-Debatte", en: *Sinn und Form* (1967), fasc. 1, 235-269; – (ed.), *Dialog und Kontroverse mit Georg Lukács. Der Methodenstreit deutscher sozialistischer Schriftsteller*, Leipzig 1975; E Mierau, *Erfindung und Korrektur. Tretjakows Ästhetik der Operativität*, Berlín 1976; M. Naumann (ed.) *et al.*, *Gesellschaft, Literatur, Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht*, Berlín/Weimar 1973; L. Nono, *Texte. Studien zu seiner Musik*, ed. de J. Stenzl, Zúrich 1975; T. Pavlov, *Aufsätze zur Ästhetik*, ed. de E. John, Berlín RDA 1975; E. Pracht, *Abbild und Methode. Exkurs über den sozialistischen Realismus*, Halle 1974; –, "Aktuelle Aufgaben der marxistisch-leninistischen Ästhetik in der DDR", en: *WB* (1974), fasc. 3, 5-39; – *et al.* (eds.), *Ästhetik heute*, Berlín RDA 1978; –, "Selbstbefragung einer Wissenschaftsdisziplin", en: *WB* (1981), fasc. 6; – y W. Neubert (eds.), *Sozialistischer Realismus. Positionen-Probleme-Perspektiven*, Berlín RDA 1970; – y J. Barabasch (eds.) *et al.*, *Ästhetik der Kunst. Fragen der Ästhetik und Poetik*, Berlín (RDA) 1982; G. W. Plejánov, *Kunst und Literatur*, ed. y comentario de N. E. Beltschikow (1948), Berlín RDA 1955; H. Redeker, *Geschichte und Gesetze des Ästhetischen*, Berlín RDA 1959; –, *Abbildung und Aktion. Versuch über die Dialektik des Realismus*,

Halle 1966; –, *Abbildung und Wertung. Grundprobleme einer Literaturästhetik*, Leipzig 1980; U. Roesner, *Kunstwissenschaften. Orientierungsversuche in einer "Wissenschaftsregion"*, tesis de grado, Universidad Humboldt de Berlín 1989; D. Schlenstedt, *Wirkungsästhetische Analysen. Poetologie und Prosa in der neueren DDR-Literatur*, Berlín RDA 1979; S. J. Schmidt, "Wissenschaft als ästhetisches Konstrukt", exposición en el congreso *Die Aktualität des Ästhetischen*, Hannover, 2-5/9/1992; J. Schulte-Sasse, "Von der schriftlichen zur elektronischen Kultur. Über neue Wechselbeziehungen zwischen Mediengeschichte und Kulturgeschichte", en: H. U. Gumbrecht y K. L. Pfeiffer (eds.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt/M 1988; R. Schober, *Abbild-Sinnbild-Wertung. Aufsätze zur Theorie und Praxis literarischer Kommunikation*, Berlín RDA / Weimar 1982; M. Seel, "Vor dem Schein kommt das Erscheinen. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Medien", en: *Merkur* 47, fasc. 9 y 10 (1993), 770-783; A. Seghers, *Über Kunstwerk und Wirklichkeit*, 3 vols., Berlín RDA 1970/71, 1979; W. Senff, *Materialismus und Ästhetik. Kritisches zu zwei theoretischen Konferenzen des Instituts für angewandte Kunst*, Berlín RDA 1959; M. Solomon, *Marxism and Art. Essays clasic and contemporary*, Detroit 1979; K. Städtke, *Ästhetisches Denken in Rußland. Kultursituation und Literaturkritik*, Berlín/Weimar 1978; L. Stolowitsch, *Der ästhetische Wert* (1972), Berlín RDA 1975; –, "Über das Kriterium des ästhetischen Werts", en: *Kunst und Literatur* (1973) fasc. 5, 459-471; G. Thomson, *Marxism and Poetry*, Bombay 1953; E. Tomberg, *Mimesis der Praxis und abstrakte Kunst. Ein Versuch über die Mimesistheorie*, Neuwied 1968; –, *Politische Ästhetik*, Darmstadt/Neuwied 1973; K. Träger, *Studien zur Realismustheorie und Methodologie der Literaturwissenschaft*, Leipzig 1972; B. Vief, "Digitales Geld", en: *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*, ed. de F. Rötzer, Frankfurt/M 1991, 117-146; R. Weimann, *Literaturgeschichte und Mythologie*, Berlín RDA/Weimar 1971; –, *Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters*, Berlín RDA 1975; – (ed.), *Realismus in der Renaissance*, Berlín/Weimar 1977; W. Welsch, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1990; G. Youngblood, "Metadesign. Die neue Allianz und die Avantgarde", en: *Digitaler Schein*, *op. cit.*, 305-321.

Günter Mayer

Trad. de Miguel Vedda

⇨ Abstracción estética, Arte popular, Arte, Autonomía del arte, Categorías del valor, Cultura, Cultura de masas, Cultura obrera, Entretenimiento, Estética de base, Estética de la mercancía, Estética de la resistencia, Estética del material, Estética del producto, Estética política, Estupidez en la música, Filme/película, Forma, Formas ideológicas, Gesto, Goce, Herencia, Ideal (estético), Industria cultural, Ironía, *Kitsch*, Línea Brecht, Lo cómico, Lo trágico, Modernidad, Modernismo, Movimiento cultural obrero, Música, Necesidades, Partidismo, Política artística, Posmodernidad, *Proletkult*, Psicología, Realismo, Realismo socialista, Reflejo, Relaciones artísticas, Reproducción, Sátira, Sensibilidad, Sentido, Sociología del arte, Sublime, Teatro dialéctico, Teoría estética, Verdad.

Forma

Al.: Form.
Ár.: šakl.
Ch.: xingshi 形式.
F.: forme.
I.: form.
R.: forma.

'F.' es tradicionalmente una de las "expresiones y los términos más importantes" del "lenguaje" filosófico (Wiehl 1973, 444). En ella, la metafísica occidental expande un paradigma de producción artesanal hacia un esquema de pensamiento general: la f., como portadora y modeladora ahistórica de la esencia de las cosas, se opone al material [*Stoff*] como materia [*Materie*] inesencial de ellas. Los modos en que se piensa la relación f.-materia diferencian a las corrientes filosóficas. La 'f.' adquiere en Marx un significado completamente nuevo en relación con la historización de lo social, posibilitada por la inferencia social de lo histórico, algo que fue preparado por Kant, quien hace de la f., en el sentido de f. de la intuición y del pensamiento, el concepto clave del giro trascendental de la filosofía. El concepto de 'determinidad de la f.' [*Formbestimmtheit*] (d.f.) sirve, de una manera no evolucionista, para diferenciar analíticamente las formaciones sociales. El nombre de las f., consideradas hasta entonces eternas e inmutables, ahora denota la especificidad histórica, en contraste con las funciones históricas generales. En el análisis de las f. en las que se mueve la vida social como algo evidente, Marx despliega, partiendo de dicha evidencia, el orden del mundo burgués en su discursividad, en la medida en que dirige la mirada a la disposición ordenadora, el dispositivo del conjunto de la sociedad. Al mismo tiempo, sin embargo, Marx también utiliza un concepto por así decir 'material' [*stofflich*] de f., sinónimo de figura [*Gestalt*] (como, por ejemplo, la figura de uso del producto del trabajo), también en un sentido morfológico, lo que ha generado confusión.

Marx introduce una serie completa de conceptos de f. en el lenguaje teórico. Después de haber trasladado el *medium* de la realidad de la "esencia humana" y el sustrato de la evolución humana al "conjunto de las relaciones sociales" (MEW 3, 6; *TF* 6, 501), comprende las configuraciones históricamente separadas de estas relaciones en el concepto de f. Este alcanza su mayor agudización, ante todo, en el análisis distintivo de la dominación. En cierto modo, como respuesta a la tradición filosófica que consiste en comprender la 'f.' como aquello que domina sobre la materia o el material, la dominación se analiza como la f. determinada en cada momento.

1. El *Historisches Wörterbuch der Philosophie* [*Diccionario histórico de filosofía*], que ignora el concepto de f. de Marx, difunde ampliamente material aristotélico y escolástico sobre f./materia, con una minúscula parte dedicada a Hegel. El énfasis corresponde a la tradición escolástica: "Todos los conceptos superiores de la escolástica son básicamente sinónimos de *forma* [en lat. en el original]" (Mauthner, I, 324).

1.1 La expresión *forma* [en lat. en el original] traduce la μορφή aristotélica, que, sin embargo, ha de ser traducida, antes bien, como 'figura' [*Gestalt*], al igual que εἶδος; este último a veces también es traducido como 'esencia' [*Wesen*] (p. ej., en Adorno 1965, 29), porque la 'f.' "nunca es en el mismo sentido un concepto independiente, autosemántico", sino que en todos los casos contiene la "referencia a un algo cuya f. es lo relevante" (58). Inicialmente εἶδος significaba apariencia (cf., en Leucipo y Demócrito, εἴδωλα, las 'pequeñas imágenes' emanadas por las cosas; Diels y Kranz 2004, vol. II, 78/33), figura, estampa, lo exterior del hombre, belleza; luego complexión general, postura, condición, constitución, etc., incluso f. de vida; luego, en el Nuevo Testamento, la visión. Retomando las representaciones populares de la producción artesanal, Aristóteles reelabora el concepto en su *Metafísica* siguiendo a Platón: el carpintero da f. al lecho a partir de la madera, "no es la madera lo que hace una cama ni el bronce lo que hace una estatua": οὐδὲ ποιεῖ τὸ μὲν ξύλον κλίνην ὁ δὲ χαλκὸς ἀνδριάντα (984a 24-25). Aunque la madera tiene, desde luego, su propia f., como madera de construcción adquiere el estatuto del material [*Stoff*] en sí mismo carente de f. pero formable: ὕλη, en lat. *materia*, el material de construcción, material [*Material*] pasivo que debe portar la f. que se le impone. Ahora bien, Aristóteles también piensa la reproducción de las especies vivientes de manera análoga: si bien aquí la f. actúa desde adentro (por entelequia), es un principio en sí mismo inmaterial e inmutable de la esencia. "Pero esta representación de la f. como la de la ὕλη, la fuerza inmanente a la materia que la mueve, es ahora el concepto decisivo de la *Metafísica* aristotélica en general" (Adorno 1965, 58).

Aristóteles articula el par de conceptos εἶδος/ὕλη, f./materia con las relaciones entre los sexos: así como la figura (μορφή) o la f. (εἶδος) del producto no provienen del material elaborado, así tampoco la *psyché*, en cuanto principio organizador, proviene del individuo femenino (*RA*, 730b). El principio masculino es el producente; el femenino, lo somático que, con la simiente masculina, concibe el alma del niño (ibíd.). El principio "superior", dominante-formador, es masculino (738b). La mujer es como el campo en el que el hombre hunde su simiente. En paralelo con ello, el pueblo recibe la connotación de material y proveedor de recursos para la formación del Estado y todo lo "superior". Lo que predomina es el carácter de dominación, y no el carácter mediador enfatizado por Adorno (1965, 58).

Ernst Bloch ve esto último en la "*izquierda aristotélica*", que, al concebir la f. más bien como mediación, se acercaría a posiciones materialistas. Aristóteles había entendido el material como algo "que, como la cera, adopta pasivamente la f. y deja que esta se le im-

prima" como "lo único activo; y la f. superior, el *actus purus* completamente libre de materia, es el *nous*, el dios puramente intelectual" (Bloch 1952, 493). Desde Estratón, pasando por Alejandro de Afrodisias, hasta Avicena, Averroes y finalmente Giordano Bruno, Bloch rastrea cómo se puso en marcha la "adjudicación de la potencia suprema a la materia"; "mientras que la derecha aristotélica, que conduce a Tomás, enalteció una vez más [...] el teísmo del *nous* puro" (494), el desarrollo es concebido, en aquella línea, como *educatio formarum ex materia* (501). Para Avicena, la f. solo dormita en potencia en la materia, de modo que un *dator formarum* divino debe elevar la f. a la existencia (500). En el tomismo, la sociedad feudal-clerical crea su "*pathos* de gradación ordenada que, a partir de la base, se ha expandido, como una catedral, hacia el concepto de mundo y el cielo. En lugar de la autorrealización de muchas f. de mundo en la materia misma, domina únicamente, bien alto, la pura f. de acción, y su mundo anexo es, en el mejor de los casos, un vasallo" (504).

Ya sea que actuase *sobre* o *en* el material, la f. se representó como un principio formativo esencial de cada ente configurable por separado. Las ciencias naturales modernas, en sus ámbitos (física, química, biología), pusieron fin a este modo de pensar, en la medida en que poco a poco fueron traduciendo las cuestiones que habían sido pensadas con el juego metafísico del concepto de f. a lenguajes teóricos basados en la ciencia empírica.

1.2 En el *Novum Organon*, el manifiesto fundador de la ciencia empírica moderna, Francis Bacon adopta el término latino *forma* del modo de expresión filosófico tradicional ("porque esta palabra ha ganado validez y es usual"), colocándola en la perspectiva de la *transformatio* utilizable en la práctica: define 'f.' como la ley según la cual una determinada propiedad elemental (como un color, una temperatura, una consistencia, un peso específico, etc.) aparece o puede ser llevada a aparecer (II, §§ 1 y 2). Por lo tanto, la f. no es la de la cosa individual concreta; esta última puede describirse, antes bien, como un "grupo" y *conjugatio* (§ 5) de las propiedades elementales supraindividuales que conforman su *textura* individual (§ 7).

El impulso de modernización antiescolástico de Bacon ha ayudado a hacer de Inglaterra el centro del empirismo e, inicialmente, también del materialismo. Thomas Hobbes se burla de las representaciones eclesiásticas (debidas a la influencia de Aristóteles) según las cuales habría "*esencias abstractas y sustanciales*", de modo que "la figura, y el color, y el sabor de un trozo de pan tienen un ser, allí donde el común de las gentes no ve otra cosa que pan" (Hobbes, 1980, 494 y 496; cap. 46, §§ 15-18). David Hume considera que las *substantial forms* son las "ficciones" de los filósofos tradicionales: sobre la base de la suposición de una "materia *original*" perfectamente homogénea en todos los cuerpos; dichos filósofos explican tales f. como "fuente de todas las distintas cualidades de los objetos [...] y nuevo fundamento de simplicidad e identidad de cada especie determinada" (Hume 1984, I, 362, I, IV, sec. III). Con todo, tales ficciones son reveladoras, porque permiten una intelección de la naturaleza humana.

Siguiendo este ejemplo, Kant ve en el juego de las categorías la interpretación de la naturaleza de la razón humana y "meras *f. de pensamiento* que sirven para hacer conocimientos a partir de intuiciones dadas" (2007, 325; B 299). Sin el aparato trascendental del entendimiento puro, "sería posible que una muchedumbre de fenómenos llenara nuestra alma, sin que de allí pudiera jamás resultar una experiencia" (ibíd., 180; A 111).

1.3 La *Lógica* de Hegel hace que "las f. [...] del pensar" se vuelvan "objeto del conocer", y esto de tal manera que "la actividad de las f. del pensamiento y su crítica estén unidas en el conocer" (*HW* 8, 114, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, § 41, ad. 1). Este método dialéctico realiza la "f. absoluta" como movimiento a través de "todas las figuras de un contenido dado" (*CDL*, II, 386 [este pasaje, como otros que se citan en este artículo, no aparece en las traducciones al castellano, NdT]). En la realización, la 'f.' funciona como concepto elemental omnipresente. Hegel apunta, en contra de la degradación aristotélica de la materia, a su unidad dialéctica con la f. (cf. *Enzyklopädie*, § 129, 223), pero a su vez logra esta unidad bajo el dominio de la f.: en la mítica figura del caos de Hesíodo, caos "que es representado como el fundamento carente de f. del mundo existente", Hegel ve plasmada anticipadamente la concepción griega de la materia como "carente de f. en sí [*an sich*]" (§ 127, ad. 259s.). "La consecuencia de esta representación es considerar a Dios [...] como un mero formador del mundo, como un demiurgo. La perspectiva más profunda, en cambio, es que Dios creó el mundo de la nada, con lo cual se expresa globalmente que, por un lado, a la materia como tal no le corresponde independencia alguna, y, por otro, que la f. no llega a la materia desde el exterior, sino que ella, como totalidad, lleva en sí [*in sich*] el principio de la materia, f. libre e infinita que se nos mostrará pronto como el *concepto*" (260). Marx se burlará de cómo el concepto consigue "objetivarse sin ningún material externo" (MEGA II.5, 31).

Esto confluye, no sin fricción, con el hecho de que f. y contenido son para Hegel "igualmente esenciales": si "existe tan poco un contenido falto de f. cuanto un material falto de f.", el "contenido" se distingue de este o de la materia porque "como tal solo es lo que es conteniendo en sí [*in sich*] la f. desarrollada", mientras que el material o la materia prueban ser "en su existencia indiferentes a ella" (§ 133, ad. 265). A su vez, la f. también puede ser entendida exteriormente como "una f. indiferente del contenido", al igual que, para el contenido de un libro, no importa "si este está encuadernado en papel o en cuero", mientras que la f. interior es tan poco indiferente al contenido que es, "antes bien, el

contenido mismo": "las verdaderas obras de arte, precisamente, son solo aquellas cuyo contenido y cuya f. demuestran ser completamente idénticos" (ibíd.). Para la filosofía, a diferencia de lo que ocurre con las ciencias que captan su objeto exteriormente, es esencial que el contenido "sea bien sabido de adentro hacia afuera a través de los pensamientos que subyacen a él", que de esa manera f. y contenido "se interpenetren completamente"; aunque la filosofía no tiene que ver con objetos sensibles, sino solo con pensamientos, estos no son "f. vacías", sino siempre únicamente los pensamientos de algo, de modo que la filosofía lograda tiene en común con el arte logrado el hecho de que el contenido "demuestra ser idéntico a la f." (ibíd.).

El juego conceptual acuñado por Hegel proporciona a Marx las f. de expresión a las que dará un nuevo contenido: "diferencia de f." (§ 121, ad. 248), "formaciones" (§ 127, ad. 259), "f. [como] *contenido*" (§ 133, 225), "actividad de f." (§ 133, ad. 266), "determinación formal" (§ 140, 230), "cambio de f." (§ 161, ad. 309). Marx enriquecerá considerablemente este juego conceptual, tanto por el lado de las f. como por el de sus conceptos complementarios (cf. Sève 1984, 216s.).

2. En Marx, 'f.' y 'determinidad de la f.' juegan un papel decisivo en el análisis del capitalismo ya en los textos preparatorios y fundacionales y no, como opina Cachon (*Kritisches Wörterbuch des Marxismus* 2, 350), recién a partir de los *Gr.* [1857]. En esos textos, el discurso de Marx no hace otra cosa que asemejarse al de Hegel, pero se mueve en un mundo intelectual radicalmente diferente: la d.f. histórico-social no surge de la lógica de la esencia de Hegel ni se corresponde con ella (cf. Sève 1984). Para Marx, la "determinación formal [...] es también la determinación económica" en la cual "se ubican" los individuos "en la relación de intercambio" (MEW 42, 167; *Gr.*, 1, 179).

La estructura social imprime sus f. a los productos tanto como a los agentes de producción y a sus relaciones mutuas, que Marx a veces también describe, dando un rodeo, como personajes o máscaras de personajes sociales. En ellos se cruzan determinaciones económicas, jurídicas y religiosas. La 'f.' no es solo impresión pasiva, sino poderío activo. En la 'sociedad del intercambio', con su cosificación de las relaciones sociales, el mundo de las 'determinidades' de la f. político-económica se desarrolla, como Marx no se cansa de mostrar, hasta volverse en un mundo pararreligioso, cuya gramática parece parodiar la metafísica aristotélico-tomista y cuya crítica, precisamente por eso, proporciona una clave también para esta.

2.1 En 1843, en los *Anales Franco-Alemanes*, Marx defendía aún el proyecto de una "reforma de la conciencia" que conduciría a la re-formación de la sociedad al "*explicarle* [a esta] sus propias acciones", de manera que, "lo mismo que [en] la crítica de la religión" de Feuerbach, "las cuestiones políticas y religiosas [se presentasen] bajo una f. humana consciente de sí misma" (MEGA I.2, 488; 1982, 459). Se plantea aquí, como en la *CFEH*, la problemática de f./contenido, cuya versión en la filosofía del derecho de Hegel es especialmente criticada por Marx. El reproche general es: "Hegel separa el contenido y la forma, lo que es de suyo y lo que es para sí, haciendo que 'forma' y 'para sí' se añadan extrínsecamente como un factor formal" (MEW 1, 264; 2010, 93). Para expresarlo con claridad democrática: "El pueblo no sabe lo que quiere. Las Cortes no dominan la ciencia política –monopolio de los funcionarios– en el mismo grado que estos. [...] Por tanto, desde un punto de vista material las Cortes son puro lujo. Su existencia es pura forma en el sentido más literal de la palabra. [...] En los Estados modernos, como en la filosofía del derecho de Hegel, *la realidad consciente y verdadera de la cosa pública es meramente formal*; dicho de otro modo, *solo lo formal es cosa pública real*" (266; 95). En lugar de que "'lo general'" aparezca "'como contenido'" (267; 96), como en la democracia, este último es particular. "Su verdad es la forma como única cosa pública" (268; ibíd.).

En conexión con el cambio de paradigma que lleva a cabo Marx en las *TF* de 1845, se agrega a la problemática de f./contenido una crítica más fundamental de la f. La nueva manera de pensar se expresa de inmediato, en la primera tesis, con la crítica a todo materialismo anterior por haber captado la realidad "bajo la forma del objeto [*Objekt*] o de la contemplación [*Anschauung*]" no como praxis o en relación con esta (MEW 3, 5; *TF*, 665). Es decir, se hace del "objeto", traduciendo a Kant a lo histórico-social, un concepto de f. y se lo clasifica como una f. de pensamiento determinada deficitariamente por el hecho de que no se entiende a sí misma como una f. de actividad, como una f. de praxis. En *IA*, Marx y Engels extienden entonces el concepto de f. hasta hacer de él una categoría de corte que diferencia analíticamente el contenido social general respecto de los fenómenos históricos y las configuraciones históricas específicas. Como sustrato del desarrollo histórico, definen una (curiosamente así llamada) "conexión materialista de los hombres entre sí condicionada por las necesidades y el modo de producción y que es tan vieja como los hombres mismos; conexión que adopta constantemente nuevas f. y que ofrece, por consiguiente, una 'historia', aun sin que exista cualquier absurdo político o religioso que mantenga, además, unidos a los hombres" (MEW 3, 30; *IA*, 31), lo cual tiene en vista a las sociedades preestatales. Si las relaciones son estatales, "una época se imagina que se mueve por motivos puramente 'políticos' o 'religiosos', a pesar de que la 'religión' o la 'política' son simplemente las f. de sus motivos reales" (39; 42). Las "formaciones de ideas" (38; 40, trad. mod.) se comprenden, al mismo tiempo, desde la perspectiva histórico-materialista, a partir de las f. de producción. "Y así, cuando la f. tosca con que se presenta la división del trabajo entre los hindúes y los egipcios provoca en estos pueblos el régimen de cas-

tas propio de su Estado y de su religión, el historiador cree que el régimen de castas fue la potencia que engendró aquella tosca f. social" (39; 42).

En la carta a Annenkow del 28/12/1846, Marx resume explícitamente la relación, que aquí permanece implícita, entre análisis de la f. e historización: "Las f. de la economía bajo las que los hombres producen, consumen e intercambian son *transitorias e históricas*" (MEW 4, 549). Aquí se anuncia asimismo la tesis, que concierne a la teoría de la revolución, de la discrepancia entre las relaciones de producción y las fuerzas productivas, asentada en el prólogo de 1859 [a *CCEP*]: si estas ya no se corresponden mutuamente, los hombres se ven obligados, "para no perder los frutos de la civilización [...], a cambiar todas sus f. sociales tradicionales" (ibíd.).

2.2 En la crítica de la economía, su principal área científica de investigación, Marx ha desarrollado el concepto de f. del modo más amplio y, al mismo tiempo, lo ha aplicado a problemas especiales, lo que da lugar a una terminología diferenciada. 'F.' se convierte directamente en el concepto clave para el carácter crítico de esta teoría. El concepto de f. permite especialmente: analizar [*analysieren*] sin contradicciones el análisis funcional [*Funktionsanalyse*] del proceso del capital; diferenciar entre especificidades históricas y fundamentos sociales generales, además de distinguir entre existencia [*Dasein*] material-cósica y existencia funcional-relacional, criticando así la naturalización de las f. capitalistas; distinguir entre las mutaciones de f. dentro de una formación social, por un lado, y los cambios de f. en la transición de una formación a otra, por otro, y representar la conexión entre una f. básica dominante y la respectiva estructuración social total; describir la extensión de una f. sobre un contenido que le es ajeno en y para sí; mostrar los efectos de conciencia de las d.f. económicas y la determinación de las f. ideológicas.

2.21 *Funciones teórico-económicas del análisis de la f.* Al final del cap. 1 del primer libro del *C*, después de haber introducido un parágrafo completo de conceptos para poder pensar la "*f. mercancía*" como "la más general y menos evolucionada de la producción burguesa" (MEW 23, 97, n. 32; *C*, I/1, 101), Marx expresa su crítica general de la economía burguesa, que indudablemente "ha analizado, aunque de manera incompleta, el valor y la magnitud de valor, y descubierto el contenido oculto en esas f.", pero que "nunca llegó a plantear la pregunta de por qué ese contenido adopta dicha f." (95; 97s.). Marx puede, a través del análisis de la f. del trabajo y la demostración de su doble carácter, resolver una inconsistencia fundamental de la economía política clásica; la operación teórica inmediatamente posterior, que por primera vez permite una implementación concluyente de la teoría del valor del trabajo, es la distinción entre trabajo y fuerza de trabajo, y el desciframiento de la expresión "valor del trabajo" como una "expresión irracional para designar el valor de la fuerza de trabajo" (561; 656). Finalmente, el análisis teórico de la f. del plusvalor como la "*categoría general*, de la cual la ganancia en sentido estricto y la renta de la tierra son simples ramificaciones [...], f. particulares" (MEW 26.1, 53; 1996, 73, trad. mod.). Acerca de la "f. general del plusvalor" dice Marx también que sus f. particulares se encuentran en ella "en disolución, por así decirlo" (carta a Engels, 8/1/1868, MEW 32, 11).

La *presentación* de la *CCEP* comienza con el análisis de la f. de la mercancía: "Partimos de la mercancía, de esta f. específicamente social del producto, como base y premisa de la producción capitalista. Tomamos en la mano el producto aislado y analizamos las d.f. que contiene en cuanto mercancía, que le imprimen su sello de mercancía. [...] Por otra parte, sin embargo, la *mercancía* es producto, resultado de la producción capitalista. Lo que primeramente se presentaba como elemento de esta aparece más tarde como su propio producto. Tan solo sobre la base de esa producción el ser mercancía se convierte en f. general del producto" (MEGA II.4.1, 30-33; 2009, 108s., trad. mod.).

2.22 *Crítica de la naturalización del capitalismo: especificidad histórica vs. 'fundamentos' sociales generales.* Basta con llevar al material de la economía política burguesa la pregunta de por qué una función social asume una cierta f. histórica para que surja un nuevo universo discursivo. Este nuevo pensar aparece primero como crítica a la naturalización de lo histórico-social. "A fórmulas que llevan escrita en la frente su pertenencia a una formación social donde el proceso de producción domina al hombre, en vez de dominar el hombre a ese proceso, la conciencia burguesa de esa economía las tiene por una necesidad natural tan manifiestamente evidente como el trabajo productivo mismo. De ahí que, poco más o menos, trate a las f. preburguesas del organismo social de producción como los Padres de la Iglesia a las religiones precristianas" (MEW 23, 95s.; *C*, I/1, 98s.). Esta *hybris* debe entonces aprender que "la sociedad burguesa produce de nuevo bajo su f. propia todo aquello que había combatido bajo una f. feudal o absolutista" (MEW 26.1, 145; 1996, 158, trad. mod.); esto se refiere a las "clases improductivas", parasitarias, "ideológicas, etc." (146; 159, trad. mod.), que habían sido desenmascaradas rigurosamente por la economía política clásica. Sin embargo, otro tanto es válido, bajo ciertas condiciones, no solo para la dominación burguesa, sino también para sus críticos socialistas, que tienden ante todo a abolir globalmente lo determinado en su f. de manera capitalista; pero si se despoja tanto "al trabajo necesario como al plustrabajo" del "carácter específicamente capitalista, no quedan precisamente estas f., sino solo sus bases, que son comunes a todos los modos sociales de producción" (MEW 25, 883; *C*, III/8, 1111). Nada distinto es válido para el "valor", que "no hace más que expresar, bajo una f. que se ha desarrollado en el transcurso de la evolución histórica, lo que se presenta igualmente bajo todas las demás f. sociales que nos muestra la historia, aunque bajo *otra*

f., es decir bajo la f. del carácter social del trabajo, en cuanto este existe como *gasto de la fuerza de trabajo 'social'.* Si el 'valor' de la mercancía no es, pues, más que una f. histórica determinada de algo que existe en todas las f. de sociedad, ocurre lo mismo con el 'valor de uso social', tal como Marx caracteriza al 'valor de uso' de la mercancía" (MEW 19, 375s.; 1976, 182s., trad. mod.). La distinción entre la "f." histórico-social específica y particular, por un lado, y sus "fundamentos comunes a todos los modos de producción social" (funciones, relaciones, condiciones materiales, etc.), por otro, se vuelve la forma elemental de la metodología de Marx. "Cualquiera sea la f. social de la riqueza, los valores de uso siempre constituyen su contenido, indiferente, en primera instancia, con respecto a esa f." (MEW 13, 15; *CCEP*, 10).

De la "ceguera de f." se deriva la explicación de una f. determinada como "una f. natural eterna": en la medida en que, por ejemplo, los fisiócratas captan el capital como el conjunto de elementos físicos del proceso de trabajo "independientemente de su f. social como capital", hacen de "la f. capitalista de producción una f. natural eterna de la misma" (MEW 26.1, 12; 1996, 37). A propósito del hecho de que a Rossi las "f. del intercambio" (*formes de l'échange*) le parecen "indiferentes", dice Marx que es "exactamente como si el fisiólogo dijera que las f. de vida determinadas le son indiferentes, que todas ellas son solo f. de la materia orgánica. Precisamente estas f. son lo único que importa cuando se trata de mostrar el carácter específico de un modo social de producción" (268; 273, trad. mod.). Es como si Marx hubiera descrito el marxismo vulgar relativo a la ideología de Estado del siglo XX, que creía haber resuelto una pregunta básica al ver en la historia y en la sociedad 'solo f. de la materia orgánica'.

Si, por un lado, una f. histórica determinada se absolutiza y eterniza, Marx postula, por otro, la distinción fundamental entre las f. históricas y "sus bases, que son comunes a todos los modos sociales de producción" (MEW 25, 883; *C*, III/8, 1111). De esto se desprende el veredicto sobre tantos "compendios económicos, los cuales, con su tosco interés por lo material, no prestan atención alguna a las diferencias formales" (MEW 23, 565; *C*, I/2, 661). (En ese contexto se trata de las "f. muy variadas" que adopta el salario. "Sin embargo, una representación de todas estas f. es parte de la teoría especial del trabajo asalariado", que Marx pospuso para más adelante, a fin de tratar en el primer libro de *El capital* "las dos f. básicas dominantes" del salario: salario por hora y salario por piezas; ibíd.). Al examinar el material no es posible reconocer ni su f. ni su función socialmente específicas. P. ej. cuando los granjeros de lino se convirtieron en jornaleros, se erigieron grandes hilanderías y tejedurías de lino "en las que los 'liberados' pasaron a trabajar por salario": "El lino tiene exactamente el mismo aspecto de antes. No se ha modificado en él una sola fibra, pero una nueva alma social ha migrado a su cuerpo. [...] Antes se dividía entre una gran masa de productores pequeños, que lo cultivaban incluso por sí mismos y lo hilaban en pequeñas porciones con sus familias; ahora está concentrado en las manos de un solo capitalista" (MEW 23, 774; *C*, I/3, 933). A la f., indirectamente mentada aquí como "alma social", a menudo se la llama también "carácter social". La incapacidad de los economistas burgueses para distinguir el "lado material" del "lado de la f." (MEW 42, 591; *Gr.*, 1, 274) enciende "el tosco materialismo de los economistas", que es "un idealismo igualmente grosero, [incluso] un fetichismo", porque considera las determinaciones que revisten las cosas bajo ciertas relaciones sociales "como si fueran *propiedades naturales de las cosas*" (588; *Gr.*, 2, 211).

Con referencia a la teoría de los tres factores, Marx muestra que una separación y una recomposición históricas específicas de los elementos es la condición para su configuración capitalista: "Sean cuales fueren las f. sociales de la producción, sus factores son siempre los trabajadores y los medios de producción. Pero unos y otros solo lo son potencialmente si están separados. Para que se produzca, en general, deben combinarse. La f. especial en la que se lleva a cabo esta combinación distingue las diferentes épocas económicas de la estructura social" (MEW 24, 42; *C*, II/4, 43).

Marx analiza los efectos de la naturalización, especialmente la de las f. capitalistas. El hecho de que las relaciones de producción "se presenten como propiedades específicas de una cosa, [...] caracteriza todas las f. sociales del trabajo que crea valor de cambio" (MEW 13, 35; *CCEP*, 33; trad. mod.). "La trasposición de las fuerzas sociales productivas del trabajo en propiedades objetivas del capital a tal punto ha ganado terreno en la imaginación que las ventajas de la maquinaria, la aplicación de la ciencia, de los inventos, etc. se conciben en esta su f. *enajenada* como la f. *necesaria*, y por tanto todo esto como *propiedades del capital*. Lo que aquí sirve de base es: 1) la f. bajo la cual, fundándose en la producción capitalista, y por tanto también en la conciencia de quienes están implicados en ella, se presenta la cuestión" (MEGA II.4.1, 125; 2009, 101). Si esta también es una f. de naturalización y si hay aquí una brecha entre "esencia" y "f. de manifestación", en lo cual Marx funda la necesidad de la ciencia (cf. p. ej. MEW 23, 559; *C*, I/2, 654), se trata entonces, sin embargo, al igual que en las f. de circulación, de una "*formalidad esencial* o *apariencia* de la relación capitalista", de una "f. *esencial*, y producida siempre de nuevo por la misma relación capitalista de producción, de la intermediación de la misma" (MEGA II.4.1, 129; 2009, 106).

La distinción estricta entre el lado material y la d.f. también es esencial para la propia *CCEP* y requiere una rigurosa analítica en relación con sus propias abstracciones. Marx da el siguiente ejemplo: "Cuando hablamos de la mercancía como el material del trabajo –en el sentido de su valor de cambio– nos referimos a algo

imaginario, es decir, a una existencia puramente social de la mercancía, que nada tiene que ver con su realidad corpórea; nos la representamos como una cantidad determinada de trabajo social o de dinero" (MEW 26.1, 141; 1996, 155).

2.23 *F. y formación*. Marx distingue "transmutación formal" (p. ej., la del plusvalor como impuesto) *dentro* de una formación social de dicha f. que inicia la transición a otra formación. "Si mudara la f. del trabajo productivo, cesarían de existir los réditos del capital y el capital mismo" (MEGA II.4.1, 112; 2009, 83).

Lo que define a las sociedades de clase es que se basan en la explotación de trabajo subalterno. "Es solo la *f.* en que se expolia este plustrabajo al productor inmediato, al trabajador, lo que distingue las formaciones económico-sociales" (MEW 23, 231; *C*, I/1, 261). Por consiguiente, Marx piensa el "cambio de f. de este sojuzgamiento en la transformación de la explotación feudal en capitalista" (743; *C*, I/3, 894, trad. mod.).

2.24 *Expansión de una f. a un contenido ajeno a ella*. Marx observa tal propagación de las f. tanto dentro de una formación como entre formaciones. El feudalismo de Normandía, por ejemplo, se introdujo acabadamente en Inglaterra y su "f. se imprimió en una base social en muchos aspectos diferente", lo que dio una "expresión feudal" también a lo no feudal; Marx piensa en paralelo con esto la propagación de las f. capitalistas en las precapitalistas: ahora, por ejemplo, el campesino o artesano "se divide en dos personas" y para Heinrich von Storch aparece "*el empresario*, con frecuencia, [como] su *propio trabajador*" (cit. en MEW 26.1, 383; 1996, 378, n. 1). En la medida en que la d.f. "se aplica incluso allí donde se halla en contradicción directa con la relación" (384; ibíd.), parece haber capital sin trabajo asalariado.

Por lo tanto, hay que verificar con precisión antes de explicar ciertas características de la f. en cuanto "rasgo distintivo" histórico (MEW 24, 36; *C*, II/4, 35) de una formación. Marx conoce no solo la f. en un momento "predominante de la producción burguesa" (MEW 13, 101; *CCEP*, 112), sino también la articulación de una f. económica determinada con las f. de praxis y las "f. de conciencia" (MEW 4, 481; *MC*, 49) que se originan sobre otra base económica. Así, pues, la compra de esclavos es, "formalmente, compra [...] de mercancías" (MEW 24, 38; *C*, II/4, 38), pero presupone la esclavitud. En correspondencia con esto, la compra de fuerza de trabajo presupone la relación de clase (37; ibíd.); la f. de intercambio en la que esto está mediado es "una *mera f.* que es extraña al contenido mismo", que consiste en "que el capitalista cambia sin cesar una parte del trabajo ajeno ya objetivado, del que se apropia constantemente sin equivalente, por una cantidad cada vez mayor de trabajo vivo ajeno" (MEW 23, 609; *C*, I/2, 721). Marx compara el hecho de que la filosofía "solo se construye en la f. religiosa de conciencia y que, con ello, por un lado, aniquila la religión como tal, y, por otro lado, sigue moviéndose todavía positivamente dentro de esta esfera religiosa idealizada y reducida a pensamientos" con la producción capitalista temprana, que "se desarrolla a partir de la sociedad feudal y se limita a interpretar esta sociedad desde el punto de vista burgués, pero sin haber llegado a encontrar su f. peculiar" (MEW 26.1, 22; 1996, 44, trad. mod.). A su vez, la f. burguesa puede estar sobredeterminada, por ejemplo, por el patriarcado, como muestra Marx al comparar a un oficial de sastre con un modisto a domicilio: ambos, como vendedores de su fuerza de trabajo que se compra en función de su valor de uso, "tienen la misma d.f."; solo que en el "doméstico" interviene "una relación patriarcal, una relación de señorío y sujeción, que modifica y hace detestable la relación en cuanto a su contenido, aunque no en cuanto a su f. económica" (MEW 26.1, 269; 1996, 274).

2.25 *Efectos de las f. económicas y las f. ideológicas en la conciencia*. La f. dineraria, como Marx asevera, crea la "ilusión" de que el trabajador que vende su fuerza de trabajo y el capitalista que la compra actúan como socios de intercambio simétricos: "La ilusión [...] se desvanece de inmediato no bien tomamos en consideración no al capitalista individual y al obrero individual, sino a la clase capitalista y a la clase obrera". Ahora se ve que la "f. mercantil del producto y la f. dineraria de la mercancía disfrazan la transacción" (MEW 23, 593; *C*, I/2, 697). Se ve también, por lo tanto, "la importancia decisiva de la transformación del valor y precio de la fuerza de trabajo en la f. del salario", tanto más cuanto que esta f. "*borra toda huella de la división de la jornada laboral entre trabajo necesario y plustrabajo*" (562; 657). Son las f. de valor, cuyo conjunto hace que la relación social entre los hombres adopte para ellos "la f. fantasmagórica de una relación entre cosas" (MEW 23, 86; *C*, I/1, 89).

Dado que la relación de intercambio postula a los sujetos como indistintos, su "determinación formal" demuestra ser un ilusorio "indicador de su función social o de su relación social mutua" (MEW 42, 167; *Gr.*, 1, 179), y "el contenido, fuera de esa f., cae aquí completamente al margen de la economía" (ibíd.; ibíd., 1, 180); de ahí que Marx vea a "la democracia burguesa" huyendo apologéticamente hacia "las relaciones monetarias, [...] concebidas en su f. simple", relaciones en las que "todas las contradicciones inmanentes de la sociedad burguesa parecen borradas" (166; 179).

Las d.f. económicas, entonces, también pueden ser vistas desde el punto de vista de los efectos de conciencia que inducen en quienes actúan en ellas. Sin embargo, de la función crítica del concepto de f. no se puede concluir que para Marx sea ni más ni menos que "la f. el modelo de mistificación ideológica" (Cachon 1984, 355). Marx entiende el análisis de la f. de producción como una premisa fundamental, como "el terreno [...] sobre el que únicamente pueden comprenderse, de una parte, los elementos ideológicos de la clase dominante y,

de otra, la libre producción espiritual de esta formación social dada" (MEW 26.1, 257; 1996, 262). "Además, de la f. determinada de producción material se desprenden, en primer lugar, una determinada estructuración de la sociedad y, en segundo lugar, una determinada relación entre los hombres y la naturaleza. De ambas cosas dependen el régimen del Estado y las concepciones espirituales de los hombres" (ibíd.).

El contrato de trabajo, por ejemplo, en cuanto f. de relacionamiento [*Verkehrsform*], media el acontecimiento empresarial. Como todas las f. histórico-sociales, define una *f. de praxis*, una modificación específica de las *relaciones* sociales en la que los individuos se *comportarán* en relación con determinado aspecto. Por el hecho de ser conscientemente activo *en* tales f., por lo general, no le corresponde ninguna conciencia *de* estas f.; que tal conciencia abarcadora de las f. históricas de praxis solo sea el producto del análisis bajo condiciones determinadas (la reconfiguración consciente de las relaciones) no constituye el contenido cognitivo central del concepto historizador de f. en Marx. Tampoco es legítimo identificar la f., como suele hacerse, con una 'mera f. de manifestación', como se desprende de la siguiente reflexión metodológica de Marx: "Sería inútil repetir con respecto a la f. de manifestación lo que ya expusiéramos acerca de la f. esencial" (MEW 23, 565; *C*, I/2, 661).

Tomando el ejemplo de la f. jurídica, Marx deja en claro que el desarrollo de un orden legal se deriva del relacionamiento [*Verkehr*], y no al revés. Primero se practica el intercambio con mutuo reconocimiento en cuanto personas y propietarios iguales, etc. "Esta relación *fáctica*, que surge recién a través del intercambio mismo y en él, luego obtiene f. *legal* en el contrato, etc.; pero esta f. no crea ni su contenido, el intercambio, ni la *relación de las personas entre sí* existente en ella, sino viceversa" (MEW 19, 377; el pasaje no aparece en la trad. al castellano, NdT). Por último, Marx entiende los discursos anclados en instituciones como el derecho, la filosofía, la religión, etc., como "f. ideológicas".

2.26 *F. natural y reformación del material natural.* Marx no siempre utiliza la habitual expresión f. en la significación que él ha acuñado y que es fundamental para su pensamiento, sino también en un sentido más cercano al coloquial. Esto se puede observar primero en el tratamiento de la producción de acuerdo con su lado material (haciendo abstracción de su d.f. social): el trabajo concretamente útil es "trabajo de formación", trabajo en un "sustrato material, cuya existencia se debe a la naturaleza y no al concurso humano" (MEW 23, 57; *C*, I/1, 53), actividad de reconfiguración ejercida que apunta a una figura de uso. Reconfigurar o reformar significa que ese "sustrato" no es en sí mismo "materia formable carente de f." (Agustín), sino material formado y formador. Por lo tanto, la acción productora "solo puede proceder como la naturaleza misma, vale decir, cambiando, simplemente, la f. de los materiales" (ibíd.; ibíd.) y, desde luego, dejando actuar fuerza natural sobre fuerza natural.

El uso irónico-dialéctico del lenguaje de Marx debe ser cuidadosamente observado. Así, por ejemplo, cuando acuña el término "relaciones materiales de producción", que tiene la función de alienar la "amalgama" que se da en la conciencia burguesa entre los lados materialmente descriptibles de las relaciones de producción y "su determinidad histórico-social", esto es, "estas f. enajenadas e irracionales de capital-interés, suelo-renta, trabajo-salario" (MEW 25, 838; *C*, III/8, 1056; trad. mod.). Cuando Marx nota que, al observar "la sociedad burguesa en su conjunto […], todo lo que tiene una f. definida, como producto, etc., se presenta aquí solo como momento, momento evanescente en ese movimiento" (MEW 42, 608; *Gr.*, 2, 237), no se refiere, evidentemente, a la 'determinidad' de la f. económica, sino a la "f. natural". Ocurre algo similar cuando dice que el trabajo se presenta en "f. del trabajo sastreril", del trabajo textil, etc. (MEW 23, 72s.; *C*, I/ 1, 72s.); las f. son en este caso las variedades concretamente sensibles en el sistema de la división del trabajo. Por otro lado, confusamente, en el contexto del análisis del "trabajo productivo", donde se tratan las f. económico-sociales de trabajo, es cuestión de "tipos de trabajo" cuya "diferenciación [...] es de la mayor importancia, ya que expresa precisamente la d.f. del trabajo en la que se basa todo el modo capitalista de producción y en que descansa el mismo capital" (MEW 26.1, 371s.; 1996, 368, trad. mod.). "Tipos" no son aquí las actividades profesionales específicas sino, en un mismo trabajo especial, las diferentes d.f. En otra parte ocurre que la f. natural sirve como metáfora de la d.f. económica: si en el atesoramiento se extrae dinero de la circulación de mercancías, este deja de ser dinero, "pierde su determinación formal. Sucumbe en su materia, que subsiste como ceniza inorgánica del proceso entero" (MEW 48, 182; *Gr.*, 1, 202). Pero si el dinero funciona como tal, no interrumpe su "gloria" de ser "Dios de las mercancías" cuando, "en su figura de mediador de la circulación", es "rebajado al nivel de colgajo de papel meramente simbólico" (MEW 13, 103; *CCEP*, 113s., trad. mod.). Así como el oro en su "metalicidad sólida" (ibíd.; ibíd.) puede equivaler a "ceniza inorgánica", así los meros "colgajos de papel", en su existencia funcional como signo garantizado por el Estado, pueden equipararse al amo y dios del mundo de las mercancías y sus sirvientes humanos.

2.27 *Modos de utilización sobredeterminados de 'f.'.* Cuando Marx designa la cuestión de si el trabajo funciona como trabajo vivo o muerto como una "*diferencia formal*", porque eso no establece ninguna diferencia de valor (MEW 26.2, 401), se refiere con ello a la f. natural, por así decirlo, de la d.f. económica. Un concepto analítico-funcional de f. está subordinado al concepto historizador de f.; la interacción entre ambos modos de uso se puede observar, por ejemplo, donde Marx dice, acerca de los *resultados* de las mercancías, que estos son

como mercancías que, "consideradas con arreglo a su *f.* (a su d.f. económica), [son] *resultados incompletos*. Deben experimentar primeramente ciertos cambios de f." (MEGA II.4.1, 44; 2009, 107; trad. mod.).

El énfasis está puesto en parte más en las relaciones estructural-funcionales, en parte más en las relaciones constructivas genéticas. El significado estructural se puede ver en uno de los ejemplos químicos con los que trabaja Marx: así como el ácido butírico y el formiato de propilo tienen la misma "sustancia química", esto es, C4H8O2, "por contraposición a su f. corpórea" (fórmula estructural), así también la falda y el lienzo tienen, en cuanto valores, la misma sustancia (MEW 23, 64s.; *C*, I/1, 62s.). Una significación que permanece en suspenso entre ambos modos de uso puede observarse, por ejemplo, allí donde Marx concibe la cooperación como f. básica de la producción capitalista, "aunque su propia figura simple se presente como f. particular junto a sus f. más desarrolladas" (MEW 23, 355; *C*, I/2, 408, trad. mod.). El concepto de *f. necesaria* tiene un acento histórico-filosófico, en la medida en que la relación capitalista produce "las condiciones materiales de su disolución, con lo cual se suprime su *justificación histórica* como *f. necesaria* [...] de la producción de la riqueza social" (MEGA II.4.1, 129; 2009, 106s.).

3. Cuando el viejo Engels comenta, haciendo una autocrítica, que él y Marx, en el afán de descubrimiento que sentían los fundadores del materialismo histórico, habían "descuidado el lado formal en relación con el lado relativo al contenido" (carta a Mehring, 14/7/1893, MEW 39, 96), está reaccionando a la tendencia que existe, entre los marxistas, a reducir la teoría a declaraciones de contenido ('económicas'). El destino del análisis marxiano de la f. es sintomático de esta tendencia; su recepción fue, en el mejor de los casos, reduccionista y finalmente aquel análisis decayó casi por completo. El evolucionismo pudo hacer tan poco uso de dicho análisis como la teoría revolucionaria.

3.1 Rosa Luxemburg fue la primera en continuar el análisis de la f. realizado por Marx. En *AC*, ella establece una clara distinción entre la "figura natural material" de los elementos económicos y su f. de valor (*AC*, 134), así como entre los "principios basales en que se asienta el trabajo humano, con absoluta independencia de la forma histórica de la sociedad" y aquellos determinados específicamente por la f. (38). Enfatiza la naturalización de las f. burguesas capitalistas en Smith y Ricardo (39s.) y contrasta con esto el modo en que Marx analiza "la producción de mercancías simplemente como una f. histórica determinada de producción social" (41). De lo que se trata es, en general, de "considerar las categorías mismas como f. históricamente condicionadas de relaciones generales de trabajo" (80). El plusvalor es especificado por ella como "la f. única en que es posible bajo el sistema capitalista el acrecentamiento de la producción" (17). Distingue de la f. histórica específica la "figura" concreta en la cual un capital vincula medios de producción materialmente determinados con fuerzas de trabajo específicamente calificadas (ibíd.). A su vez, en un sentido diferente, concibe el capital dinerario como una "figura de valor" transhistórica del capital (10).

Aunque Luxemburg sustenta las "particularidades de las épocas, los niveles culturales y las f. económicas" frente a la nivelación usual de las diferencias en la bibliografía burguesa sobre economía (cf. *GW* 5, 540), mayoritariamente usa 'f.', retomando el concepto más débil de f. de Marx, como sinónimo de figura funcional: "Movimiento circular del capital individual [...], mediante el cual el capital se desliza constantemente desde su figura de valor hacia la figura de mercancía y viceversa" (*GW* 4, 295); mientras el producto no esté vendido, el plusvalor se fija "a una f. que todavía no puede satisfacer al empresario" (294). Luxemburg cita el pasaje en que Lassalle, contra Schulze-Delitzsch, define "la figura del trabajo social actual" por la cual este se "caracteriza" como trabajo asalariado, algo en lo que "radican la *f.* y la *esencia* del trabajo actual" (*GW* 5, 541). Polemizando con Ernst Grosse (1896), quien por "carácter" de la producción entiende "simplemente la fuente en cada momento principal de alimentación de un pueblo" –un "'materialismo' tosco y rudo que solo toma en consideración las condiciones naturales externas"–, Luxemburg enfatiza "las interrelaciones" de los hombres "en su trabajo" (620). Después de que Grosse "prometiera explicar el surgimiento de las f. familiares a partir de las f. de producción", ella sostiene, por el contrario, que la historia de aquellas es "básicamente una mera historia de la esclavitud de la mujer" (623).

3.2 Posteriormente, pareciera como si la pregunta por la f. y el contenido hubiera hecho decaer el interés por el concepto de f. de Marx (cf. todavía la *EE*, donde se trata, desde luego, acerca de f./contenido, pero no de f. o d.f.). Esto se desprende del escrito temprano de Stalin *¿Anarquismo o socialismo?*, de 1906: "Si al aspecto material, si a las condiciones exteriores, si al ser, etc. los llamamos contenido, al aspecto ideal, a la conciencia y a otros fenómenos semejantes debemos llamarlos f. De aquí surge esta conocida tesis materialista: en el proceso del desarrollo, el contenido precede a la forma, la forma queda a la zaga del contenido." (1953, 136). Se llega por ende al conflicto "entre la *vieja* f. y el *nuevo contenido*" (ibíd., n. 1). Esto generaliza la idea que Marx expresa en el prólogo de 1859 [a *CCEP*], según la cual las fuerzas productivas pueden entrar en conflicto con las relaciones de producción en el curso de su desarrollo posterior. Stalin aplica esta idea a la situación política y social anterior a la Primera Guerra Mundial de la siguiente manera: "Al contenido *social* de la producción no corresponde la f. de apropiación de los productos, f. que tiene un carácter *privado*, y precisamente sobre este terreno se desarrolla el 'conflicto' social de nuestros días". La 'f.' adquiere para Stalin el significado de una especie de modo de sustancia spinoziano: la conciencia

es sin duda "una f. del ser", pero no de la materia. A Marx se le atribuye el punto de vista de acuerdo con el cual "conciencia y ser, idea y materia" son solo "dos f. distintas de un mismo fenómeno, que se llama, hablando en términos generales, naturaleza" (ibíd.).

En el escrito tardío de Stalin *Problemas económicos del socialismo en la URSS*, de 1952, la sustancialización del contenido en el ser adquiere el significado de distraer la atención respecto de las f. valor que siguen existiendo. Bajo condiciones socialistas, lo viejo cambia "su naturaleza adaptándola a lo nuevo, conservando solo su f."; el "contenido" es lo decisivo (30). Este brutal descuido de la f. ha provocado efectos tardíos que pusieron fin a la f. social surgida de la revolución de 1917.

3.3 Nikolai Bujarin relaciona en un comienzo, entre las condiciones de la sociedad soviética temprana surgida a tientas, en un contexto de crisis, a partir del comunismo de guerra, "las f. históricas de la sociedad, la '*determinidad*' de estas f. […], con la totalidad de los fenómenos sociales, porque la estructura económica también determina tanto la estructura política como la estructura ideológica" (1922, 271). Pero relativiza esta afirmación, apoyándose en una proposición de Marx que, sin embargo, se refiere al nivel del "cambio radical del modo de producción" *dentro* de las d.f. capitalistas: "del mismo modo en que en la historia de la Tierra las épocas no están separadas por límites rígidos, abstractos, tampoco lo están en la historia de la sociedad" (MEW 23, 391; *C*, I/2, 451s.). Posteriormente, Bujarin interpreta la "determinidad de estas f." como una pregunta por el "estilo"; equipara el estilo de la economía con el modo de producción de Marx (308) y lo clasifica como un determinado "modo de representación". Del comentario de Marx según el cual "la dirección capitalista [...] es con arreglo a su f. [...] *despótica*" (MEW 23, 351; *C*, I/2, 403) y del análisis de las mercancías, Bujarin concluye que el carácter fetichista y la jerarquía son "los dos 'principios formadores'", de cuya "combinación [...] resulta también el estilo básico del 'modo de representación' dominante en el mundo capitalista" (276). En él el problema de las f. se desplaza a "tipos de estructuras económicas y tipos de sociedades diferentes"; concibe como núcleo "un determinado tipo de relación de trabajo", esta es la base que determina toda superestructura (270). Así como en la naturaleza distinguimos géneros, familias, etc., "en la sociología distinguimos diferentes *especies de sociedad* [*Gesellschaftsarten*]" (271). Desde este punto de vista, "una 'variedad [*Abart*]' social particular" aparece como "una f. particular de sociedad" (274).

También para Antonio Gramsci el concepto específico de f. en Marx solo desempeña un papel indirectamente, en la medida en que se lo 'traduce' a los lenguajes de las esferas de la vida social analizadas por Gramsci. En parte, este usa el concepto en el sentido de 'acuñación coyuntural': en crisis y luchas, "la solución específica, o sea la 'f.' de la solución" depende de las relaciones de fuerzas y las sobredeterminaciones (cf. *Cuad*. 3, § 66, 222). En parte, la f. es complementaria con respecto al contenido: "la f. no es ya la medieval, pero la sustancia es la misma" (§ 53, 206). Del ensayo popular de Bujarin, Gramsci critica, entre otras cosas, el discurso estético acerca de la unidad de f. y contenido, y le reprocha a Bujarin haber pasado por alto la impronta idealista: "Que f. y contenido se identifiquen significa que en el arte el contenido no es 'el objeto abstracto', o sea la intriga novelesca y la masa particular de sentimientos genéricos, sino el arte mismo, una categoría filosófica, un momento 'distinto' del espíritu, etc. Así pues, tampoco f. significa 'técnica' como el *Ensayo popular* supone" (*Cuad*. 11, § 19, 278; trad. mod.). Gramsci usa la expresión f., en general, como sinónimo de configuración o figura. Explica, por ejemplo, el determinismo mecanicista que predominó por un tiempo en el movimiento obrero como 'disfraz', condicionado por derrotas, de la "voluntad real […] en un acto de fe" (§ 12, 255), que Gramsci entiende, en comparación con f. correspondientes de conciencia religiosa, como f. necesaria de la voluntad de las masas" "en condiciones históricas determinadas"; forma "que proporcionó los cuadros generales para la actividad práctica real" (256). Utilizando el ejemplo del calvinismo, Gramsci muestra que las "masas populares, que cambian más difícilmente de concepción", nunca adoptan una nueva concepción del mundo "en la f. 'pura', por así decirlo, sino solo y siempre como combinación más o menos heteroclítica y extraña" (256s.). Aquí f. significa una figura histórica. La afirmación de Gramsci según la cual el experimento científico es "la primera célula del nuevo método de producción, de la nueva f. de unión activa entre el hombre y la naturaleza" (§ 34, 303) fluctúa entre la figuración histórica y la d.f. En otro pasaje, Gramsci reflexiona acerca de si "el elemento 'especulativo' es propio de toda filosofía", es decir, si es "la f. misma que debe asumir toda construcción teórica en cuanto tal", o si es solo una fase regular en la cual se reacciona ante la disgregación de la hegemonía "perfecciona[ndo] dogmáticamente" un "sistema de pensamiento" (§ 53, 328). Gramsci parafrasea la frase del prólogo de 1859 de Marx según la cual una sociedad nunca se derrumba "hasta tanto no se hayan desarrollado todas las fuerzas productivas para las cuales resulta ampliamente suficiente" (MEW 13, 9; *CCEP*, 5) diciendo que "ninguna sociedad se derrumba si primero no se han desarrollado todas las f. de vida [*forme di vita*] que se hallan implícitas en sus relaciones" (*Cuad*. 4, § 38, 167). Gramsci traduce las afirmaciones de Marx próximas al automatismo económico y al lenguaje de la política fundándose en la *CCEP*. El indicador histórico de la situación revolucionaria declarada por Marx serán las crisis y las luchas políticas de un tipo determinado, "puesto que ninguna f. social [*forma sociale*] querrá confesar jamás haber sido superada" (168; trad. mod.). El término *f. de vida*, importante para Gramsci, es al mismo tiem-

po el concepto clave de las *Investigaciones filosóficas* de Ludwig Wittgenstein, un punto de contacto en el que podría mediar Piero Sraffa (cf. Haug, 66ss. y 84ss.).
Karl Korsch, quien piensa que Marx ha adoptado en *El capital* el modo de representación dialéctico de Hegel "sin alterarlo demasiado" (*GA* 5, 520), critica, en sus "palabras preliminares" a la edición de *El capital* de 1932, "ciertas artificiosidades, en realidad innecesarias, de la f. de exposición" (522). Sugiere a los principiantes comenzar la lectura por el capítulo 5; especialmente las secciones sobre la f. valor y el carácter fetichista de la mercancía le parecen "extremadamente difíciles de entender" (523), así como la que trata acerca de la circulación de mercancías. En suma, sus consejos de lectura privilegian los pasajes 'materiales' en detrimento de los analítico-formales, favoreciendo pues, de manera no muy diferente de las recomendaciones de Althusser de 1969 –cuyo tono es en muchos aspectos semejante–, una lectura que relega lo que para Marx es decisivo en la *CCEP*. En Korsch el interés está en la "representación dialéctica", detrás de la cual el análisis marxiano de la f. queda en segundo plano: del análisis de "la realidad [...] momentánea" forma parte también "la desaparición de sus f. presentes y la transición a nuevas f. de existencia futuras" (533).
3.4 Kröber y Warnke (*Philosophisches Wörterbuch*, I, 1975) ven la "superestructura [*Überbau*]" como la f. en la que se reflejan, como contenido, las "relaciones materiales (socioeconómicas) de la sociedad" (409). Pero ellos van más allá de semejante teoría del reflejo, en la medida en que deducen la materialidad de las f. a partir del empleo marxiano del concepto de materialidad. Marx utiliza el concepto "a menudo como sinónimo de estructura [*Struktur*]", con lo cual se refiere "entonces a la totalidad de las relaciones [...] entre los elementos de un sistema" (409). De acuerdo con ellos, el sinónimo moderno de f. es el sistema, próximo a la organización y el orden. Cuando Engels habla de *f.* de movimiento de la materia y concibe el espacio-tiempo como f. de existencia de la materia, esto significa "que la f. no es más que la organización, la estructura de las cosas, la interacción, inmanente a un sistema, de sus determinaciones, que garantizan un tipo determinado de interacción con las condiciones externas" (411). Esta interpretación del sistema se desvía del pensamiento de Marx en la dirección opuesta a la que toman Cachon, Kröber y Warnke, para quienes Marx toma la palabra recién después de Engels y Lenin, y, sin duda, con la carta a Annenkow, afirman ahora, generalizando, que la f. "es más duradera que el contenido". Por el contrario, Marx insiste, al tomar el ejemplo de la circulación de mercancías, en que el cambio de f. (metamorfosis) de un contenido y el metabolismo en una f. deben examinarse en su contexto. Ellos no usan los términos clave de Marx 'd.f.' y 'análisis de la f.'. Retomando la observación de Engels según la cual la revolución burguesa tuvo que vestirse en ciertos países con la f. de la religión (MEW 21, 304), dicen a propósito del socialismo de Estado –prosiguiendo sin admitirlo las definiciones de Stalin– que este hace uso "en parte de f. de organización que provienen de la época del capitalismo (intercambio mercantil, dinero, crédito, bancos, etc.), pero las llena de un nuevo contenido y sigue desarrollándolas aún más sobre esta nueva base de contenido" (412). Con respecto al Estado como f. de organización política de la sociedad, elogian su conservadurismo, por así decirlo, como la política de seguridad de una f. que debe garantizar el marco en el que dichos procesos de crecimiento pueden tener lugar sin impedimentos, sin considerar que esto también puede decirse a propósito de la destrucción.
3.5 Heiner Ganssmann declara en 1983 que la proposición de Marx, en el prefacio al primer libro del *C*, ha sido "poco entendida": "para la sociedad burguesa la *f. de mercancía*, adoptada por el producto del trabajo, o la *f. de valor* de la mercancía, es la *f. celular económica*" (MEW 23, 12; *C*, I/1, 6). Gansmann, quien considera que "la teoría de la f. del trabajo social" es el "contenido esencial de la teoría de Marx", se opone aquí a las tendencias del neorricardianismo a las que la economía marxista retrocede cuando pierde su carácter crítico con el concepto de f. En el 'marxismo occidental', sin embargo, la f. ha sido recibida, en varios impulsos y por muchos autores, como una "categoría fundamental" del *C* (López Díaz 1977, 7ss.). Harry Cleaver analiza la f. mercancía como "*a set of power-relations*", f. básica de control social (1979, 73). Define el capital como "un sistema social basado en la imposición del trabajo por medio de la f. mercancía": "the generalized imposition of the commodity-form has meant that forced work has become the fundamental means of organizing society – of social control" (72) [la imposición generalizada de la f. mercancía ha significado que el trabajo forzado se convirtió en el medio fundamental de organizar la sociedad, de efectuar el control social"]. Cleaver ve el trabajo informal como "*formally unwaged labour*" (74) [trabajo formalmente no remunerado].
Alfred Sohn-Rethel impulsó un debate sobre la conexión entre la f. mercancía y la f. de pensamiento. "La f. de pensamiento marxista se caracteriza por una concepción de f.", explica Sohn-Rethel, "en la que esta se distingue de todas las demás f. de pensamiento" (1970, 32). Sohn-Rethel, cuyo interés está sobre todo en la derivación de las f. de pensamiento y las f. conceptuales (cf. 1961, 105), asigna a la *crítica de la economía política* el estatus de una "explicación histórica de la f." (1970, 21). Para R. W. Müller, el "núcleo del problema de la f." es la "duplicación o autonomización de las f. económicas, que, sin embargo, de ninguna manera son solo económicas" (1977, 38). Le reprocha a Adorno "no haber entendido nunca" el análisis del fetichismo de la mercancía contenido en el capítulo 1 del libro primero de *C* "como resumen de la autonomización de la f. desarrollada con minuciosidad anteriormente" (193).

Müller equipara una autonomización determinada –la de la f. equivalente de valor en la figura de la f. dinero–, con la problemática de la f. en cuanto tal: "'f.' entendida como resultado y ocultación de un proceso previo, impulsado por una contradicción de origen" (27); este proceso modifica la "f. de socialización, de organización de la conservación social de la vida" a tal punto que lo modificado aparece y, al mismo tiempo, *se oculta* en el poder socializador del dinero (28). En el doble carácter del producto del trabajo como mercancía y del "desarrollo, dispuesto en ello, de un mundo de f. del valor" ve Müller el "fundamento para la constitución de la contraposición entre sujeto y objeto del conocimiento teórico", una estructura que desaparecerá en la socialización directa (esto es, no alcanzada por el desvío a través del mercado) (17). Para Müller, el pensamiento marxista es, por ende, "esencialmente una *crítica* de las f. autonomizadas de la superestructura de la sociedad mercantil capitalista y queda sin fundamento cuando esta superestructura desaparece" (30).

En 1968, Roman Rosdolsky destaca que "¡lo que más importa son las f. sociales –por contraposición al 'contenido' natural–!" (14). Nicos Poulantzas le reprocha haber quedado preso de la "concepción clásica de los conceptos de f. y contenido", lo que lo lleva a identificar lo históricamente específico como "f." y lo histórico universal como "contenido"; Poulantzas señala, en cambio, el estatuto epistemológico de lo histórico universal en Marx; en él, los elementos de lo histórico universal aparecen solo como resultado de un análisis teórico "que parte de su conexión formal, las relaciones de producción" (1968b, 22). Poulantzas traslada la cuestión de la d.f. al nivel de la "conexión" o "combinación" histórica específica de elementos invariantes, que recién adquieren su carácter específico a través de esta conexión (1968a, 255s.).

3.6 En 1984, Lucien Sève –en discusión con Claude Lévi-Strauss y el concepto ahistórico de f. del estructuralismo– presentó el primer estudio abarcador sobre la relación conceptual entre "f., formación y transformación" en Marx, en relación con la tradición filosófica y los discursos científicos modernos sobre la f., apoyándose en Jacot (1974). Sève señala la discrepancia entre el hecho de que "Marx es el gran pensador moderno de la f." y la "ausencia casi completa de trabajos a este respecto", incluso entre "los propios marxistas" (215s.). Ve la razón de esto en un "materialismo fragmentario" en este campo; materialismo que no comprende las f. sociales en su materialidad y, en cambio, busca esta última unilateralmente en los 'contenidos'; tal cosa explica también el deslizamiento hacia el economicismo y el determinismo (235).

Ya Lenin prestó "poca atención" a la contribución de Marx a dicho asunto y, en sus extractos sobre la *Lógica* de Hegel, "dejó atrás muy rápidamente" los desarrollos sobre la f. (cf. *LOC* 42, 83ss.). La siguiente anotación de Lenin tiene un acento orientado al contenido: "Lucha del contenido con la f. y viceversa. Derribar la f., reconfigurar el contenido" (210). Remitiéndose a Brecht, Sève rechaza la "tontería de la oposición trivial entre f. y contenido", que "bastante a menudo ha tomado el lugar de una estética marxista y ha causado daños inconmensurables" (1984, 235).

Sève examina las f. en Marx sucesivamente 1) como partes de una formación, 2) como "lógicas materiales", 3) como el "contenido [*Gehalt*] y las f. de manifestación", 4) como la "historicidad y la transformación de las f.". Atribuye la "riqueza extraordinaria" de la dialéctica de la f. en Marx a su inserción materialista histórica: "como son entendidas como miembros de *formaciones*, pueden serlo también en sus *transformaciones*. En cuanto *materiales*, producen su materia. En cuanto formales, las llenan con un contenido. En cuanto internas, se expresan; en cuanto externas, se interiorizan. En cuanto fluidas, se coagulan; en cuanto coaguladas, entran en crisis. En cuanto espaciales, son simultáneamente temporales; en cuanto naturales, demuestran ser en realidad históricas" (233s.). Por lo tanto, Marx puede formular su programa entendiendo a "toda f. devenida en el fluir de su movimiento" (MEW 23, 28; *C*, I/1, 28). En consecuencia, según Sève, se trata de ir tras "*las f. de funcionamiento* del capital a través de sus metamorfosis" y de pensar "*a partir de ellas* sus f. de desarrollo y su transformación histórica"; esto requiere integrar opuestos no antagónicos (complementarios, polares, como la compra y la venta) en la concepción de la dialéctica (236).

4. En las ciencias culturales, entendidas en sentido amplio, el concepto de f. desempeña muchos papeles importantes, como ocurre con el concepto de "f. de vida", acentuado primero en su aspecto idealista y que reaparecerá simultáneamente en Wittgenstein y Gramsci en un giro práctico-material (cf. Haug 1996, 84ss.). Dilthey trata el arte, la religión y la filosofía "como f. del mundo y de la concepción de la vida" (cf. *GS* VIII, 26ss., 68ss.), mientras que Cassirer las entiende en 1923 como "f. simbólicas" a las que corresponden "auténticas funciones espirituales básicas", cada una de las cuales es "una energía del espíritu que es autónoma [...] a través de la cual la simple presencia del fenómeno recibe una 'significación' determinada, un contenido ideal peculiar" (2016, I, 28s.). Recurriendo al ejemplo de la pintura, el Lukács premarxista de 1913/1914 pregunta en un sentido muy similar si la f. "no es en y para sí un complejo en la estética que no puede analizarse más a fondo, es decir, una f. para la cual solo es válida una lógica unitaria de la f., o si en la pintura [...] hay diferentes grupos de tales f. que tengan su propia estructura" (W 17, 231). "las formas son, para el joven Lukács, estructuras significativas (de allí el título *El alma y las formas*); son formas artísticas o formas de existencia las que manifiestan estructuras psíquicas" (Goldmann 1975, 92); en cambio, Lukács "parece haber abandonado en la actualidad" el concepto de f., como señala

con irritación Lucien GOLDMANN en 1952 (1984, 108); en contra de esto, él mismo se adhiere a la pregunta del LUKÁCS temprano: “Hay pues f. en la vida, en el pensamiento y en el arte, y su estudio constituye una de las tareas más importantes del historiador en general, y la tarea más importante del historiador de la filosofía, de la literatura y del arte y, sobre todo, del sociólogo del conocimiento” (108s.). Aquí GOLDMANN tiene en mente dos significados de ‘f.’: “el primero, expresión *coherente* y *adecuada* de una visión del mundo, opuesta a los eclecticismos; el segundo, medio de expresión adecuada o no al *contenido* que expresa” (109, n. 77).

En la filosofía del arte, el concepto de f., entendido la mayoría de las veces en un sentido complementario al de contenido, ha estado omnipresente desde LESSING. En la *TE* de ADORNO, donde los ejemplos de ‘f.’ y los conceptos derivados de este llenan más de una columna del índice de términos, se dice del arte que “en virtud de su forma, a lo largo de los tiempos, tanto se ha dirigido contra lo meramente existente, como ha acudido en su ayuda dando forma a sus elementos” (*TE*, 10). Si la obra de arte, como dice ADORNO, “se opone a la empiria mediante el momento de la f.”, él entiende la f. estética como “contenido sedimentado”: “Las f. en apariencia más puras (las f. musicales tradicionales) se remontan hasta en sus detalles idiomáticos a un contenido como la danza” (14). Para los estudios literarios marxistas, Fredric JAMESON ha reinterpretado desde un punto de vista materialista el concepto de “f. interna”, que GOETHE y Wilhelm v. HUMBOLDT desarrollan retomándolo de PLOTINO: el material literario no es dotado de f. recién a través de la obra, sino que aquella se halla siempre ya formada y se transforma en el curso de la condensación en la obra; la problemática f./contenido es aquí, por lo tanto, “something quite different from the older Aristotelian notion of form and matter” [algo bastante diferente de la más antigua noción aristotélica de forma y materia], precisamente porque el material literario nunca es amorfo-formable (1971, 401ss.). En este sentido entiende JAMESON la proposición de SCHILLER según la cual “la belleza es solo la f. de una f. y lo que se llama su materia debe ser simplemente una materia formada” (*Kallias*). Allí donde la f., de manera casi aristotélica, se impone desde afuera al material, se puede tener una experiencia que BRECHT expuso en la historia del jardinero y el árbol de laurel: “El jardinero me comentó decepcionado: ‘Muy bien, la esfera ya la veo, pero ¿dónde está el laurel?”. El Sr. Keuner, a quien aquel le cuenta el episodio, quiere decir con esto que tanto a algunos artistas como a muchos filósofos les ocurre que “tanto se preocupan por la forma que se olvidan de la sustancia” (BRECHT 1987, 79s.).

5. En 1963, Jürgen HABERMAS certificó que la sociología adolece directamente de una “ceguera metodológica frente al carácter histórico de la sociedad” (1987, 227). Las denominaciones relativas a la formación, como ‘sociedad industrial’, ‘sociedad de la información’, etc., pero también un concepto teórico-crítico como el de ‘industria cultural’ son denominaciones igualmente desencaminadas. A finales del siglo, en medio de severas crisis de las f. tradicionales, tras el *intermezzo* neomarxista surgido por el despertar en el contexto del movimiento del ’68 y en lo sucesivo, la declaración de HABERMAS dio en gran medida en el blanco. La ‘ceguera de f.’ condena la investigación empírica a la arbitrariedad, convierte la sociología en sociología vulgar y conforma el andamiaje ideal para las ideologías. Si MARX pudo notar que era bajo la “influencia de los intereses materiales” que los economistas habían pasado por alto el “contenido formal de la expresión relativa del valor” (MEGA II.5, 32, n. 20), no es la falta de actualidad objetiva, sino los intereses político-económicos lo que a fines del siglo XX desplazó casi por completo de la ciencia oficial el análisis de la f. El dominio mundial de las d.f. capitalistas podría considerarse el ‘fin de la historia’. De hecho, la mercantilización bajo el signo del economicismo neoliberal se ha expandido más allá de todas las fronteras tradicionales hasta tal punto que la f. mercancía, que se ha vuelto casi total, se hace ‘invisible’ en la medida en que la ciencia, la cultura y la vida cotidiana se ven sometidas al mercado. En 1966, ADORNO describió el efecto cuasi ‘totalitario’ como un “hechizo”: “A los hombres no les queda, bajo el hechizo, otra alternativa que la ataraxia impuesta, es decir, el esteticismo por debilidad, o la animalidad de lo absorbido” (*DN*, 364).

Pero la vida social no se despliega en esta alternativa, sino que se topa de múltiples maneras con las d.f. dominantes. Las transgresiones de la f. están en el orden del día. En los rebasamientos utópico-alternativos de la f., los grupos subculturales o marginales prueban otras formas de socialización. Al mismo tiempo, el orden capitalista lucha contra su propia carencia de límites allí donde esta amenaza con destruir la textura social: bajo la figura de las drogas, la trata de mujeres, la pornografía infantil y otras similares, dicho orden persigue la sombra de la f. mercancía y el poder de la f. dinero. *Grosso modo*, es en las crisis económicas, que adoptan cada vez más la f. de crisis financieras y monetarias, donde la autonomización de las f. económicas golpea a sociedades enteras con crisis existenciales. Por último, pero no menos importante, la crisis ecológica solo se puede comprender de raíz si se la toma “como crisis de la anterior d.f. del metabolismo industrial con la naturaleza” (MEHTE 1981, 204s.) y se completa la crítica de la economía política con “una crítica a las f. culturales […] que configuran concretamente la socialización de la naturaleza ante el trasfondo de los principios estructurales de la producción capitalista” (GÖRG 1999, 60).

BIBLIOGRAFÍA: Th. ADORNO, *Metaphysik. Begriff und Probleme* [1965]. Ed. por el Theodor-W.-Adorno-Archiv, Frankfurt/M 1998; E. BLOCH, “Avicenna und die aristotelische Linke”

[1952], Frankfurt/M 1972, 479-546; B. Brecht, *Historias de almanaque*. Trad. de Joaquín Rábago. Madrid 1987; M. Buhr y G. Klaus (eds.), *Philosophisches Wörterbuch* I {1964}, 10ª ed. ampl., Leipzig 1975, 409-412; N. Bujarin, *Theorie des historischen Materialismus. Gemeinverständliches Lehrbuch der marxistischen Soziologie*. Trad. del ruso de F. Rubiner. Hamburgo 1922; J.-L. Cachon, "Form/Inhalt", en: *HKWM* 2, 1984, 350-356; H. Cleaver, *Reading Capital Politically*, Brighton 1979; E. Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas*. Trad. A. Morones. Vol. 1: *El lenguaje*, México 2016; H. Diels y W. Kranz. *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Hildesheim 2004; W. Dilthey, *Weltanschauungslehre. Abhandlungen zur Philosophie der Philosophie, Gesammelte Schriften* VIII, ed. de B. Groethuysen, Stuttgart/Göttingen 1960; H. Ganssmann, "Marx ohne Arbeitswerttheorie?", en: *Leviathan*, año 11 (1983), fasc. 3, 394-412; L. Goldmann, *Lukács y Heidegger. Hacia una filosofía nueva. Fragmentos póstumos reunidos y presentados por Youssef Ishagpour*, ed. de Y. Ishaghpour, Buenos Aires 1975; –, *Las ciencias humanas y la filosofía*. Trad. de J. Martínez Alinari. Buenos Aires 1984; Ch. Görg, *Gesellschaftliche Naturverhältnisse*, Múnich 1999; E. Grosse, *Die Formen der Familie und die Formen der Wirthschaft*, Friburgo/Br. 1896; J. Habermas, *Teoría y praxis. Estudios de filosofía social*. Trad. de S. Mas Torre y C. Moya Espi. Madrid 1987; W. F. Haug, *Vorlesungen zur Einführung ins "Kapital"* [1974], 4ª ed. modif., Berlín Occ. 1987; –, *Philosophieren mit Brecht und Gramsci*, Hamburgo 1996; T. Hobbes, *Leviatán, o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*. Trad. y prefacio de M. Sánchez Sarto, México 1980; –, *Leviathan*. Ed. de A. Martinich y B. Battiste, Peterborough 2010; D. Hume, *Tratado de la naturaleza humana*, 2 vols. Trad., introd. y notas de F. Duque, Madrid 1984; –, *A Treatise of Human Nature*, Oxford 2011; H. Jacot, *Substance, grandeur et forme de la valeur dans* Le Capital. Publ. del Inst. d'Études Économiques, Univ. Lyon II 1974; F. Jameson, *Marxism and Form. Twentieth Century Dialectical Theories of Literature*, Princeton 1971; I. Kant, *Crítica de la razón pura*. Trad. de M. Caimi, Buenos Aires 2007; *Kritisches Wörterbuch des Marxismus* [1982], 8 vols., ed. de G. Labica y G. Bensussan, ed. alemana de W. F. Haug, Berlin Occ./Hamburgo 1983-1989; G. Kröber y C. Warnke, "Form", en: K.Korsch, *Gesamtausgabe*. Por encargo del Instituto Internacional de Historia social en Amsterdam y del Seminario de ciencias políticas de la Universidad de Hannover, ed. de M.Buckmiller, Frankfurt/M 1980ss., vol. 3ss., Amsterdam 1993ss.; H. López Díaz, "Introducción" a: – (ed.), *El Capital – teoría – estructura y método*, vol. 2, México 1977, 7-27; A. Lunatscharski, *Über proletarische Ethik. Das proletarische Schaffen vom Standpunkt der realistischen Philosophie*, Zúrich 1920; K. Marx, –, "Glosas marginales al '*Tratado de economía política*' de Adolph Wagner", en: M. Dobb, G. Pertranera, N. Poulantzas, V. Rieser y R. Banfi. *Estudios sobre* El Capital. Trad. de J. Aricó, O. Castillo y J. J. Real, Madrid 1976, 169-184; –, "De los 'Anales franco-alemanes'", en: *Escritos de juventud*. Trad. de W. Roces. México D.F. 1982, 441-660; –, *El Capital. Crítica de la economía política*. Vol. I, tomo 6 (inédito).Libro I. Resultados del proceso inmediato de producción. Trad. de P. Scaron. México 2009; F. Mauthner, *Philosophisches Wörterbuch*, Zúrich 1980; W. Mehte, *Ökologie und Marxismus. Ein Neuansatz zur Rekonstruktion der politischen Ökonomie unter ökologischen Krisenbedingungen*, Hannover 1981; R. W. Müller, *Geld und Geist. Zur Entstehungsgeschichte von Identitätsbewußtsein und Rationalität seit der Antike*, Frankfurt/M/Nueva York 1977; N. Poulantzas, *Politische Macht und gesellschaftliche Klassen* [1968a], trad. del fr. de G. Seib y E. Hültenschmidt, Frankfurt/M 1974 (cit. de nueva ed. de 1980); –, "Koreferat zu Rosdolsky" [1968b], en: W. Euchner y A. Schmidt (eds.), *Kritik der politischen Ökonomie heute. 100 Jahre 'Kapital'*, Frankfurt/M/Viena 1968, 21-25; R. Rosdolsky, "Einige Bemerkungen über die Methode des marxschen 'Kapital' und ihre Bedeutung für die heutige Marx-Forschung", en: W. Euchner y A. Schmidt (eds.), *Kritik der politischen Ökonomie heute. 100 Jahre 'Kapital'*, Frankfurt/M/Viena 1968, 9-21; L. Sève, "Forme, formation, transformation", en: –, *Structuralisme et dialectique*, París 1984, 193-258; A. Sohn-Rethel, "Warenform und Denkform. Versuch über den gesellschaftlichen Ursprung des 'reinen Verstandes'" [1961], en: –, *Warenform und Denkform*, Frankfurt/M 1971, 101-130; –, *Geistige und körperliche Arbeit*, Frankfurt/M 1970; J. Stalin, "¿Anaquismo o socialismo?", en: *Obras. Tomo I (1901-1907).* Moscú 1953; –, *Problemas económicos del socialismo en la URSS*, Moscú 1953; F. Tökei, *Zur Marxschen Geschichtstheorie* [1968], vol. 1: Zur Theorie der Gesellschaftsformen, Budapest 1977; R. Wiehl, "Form", en: H. Krings *et al.* (eds.), *Handbuch philosophischen Grundbegriffe*, vol. 2, Múnich 1973, 442-457.

Wolfgang Fritz Haug

Trad. de Pablo Pulgar Moya

⇨ Apropiación, Arte, Base, Cambio material, Célula/Forma celular, Conciencia, Crítica, Determinación, Dispositivo, Elemento, Empirismo, Época, Estructura, Explotación, Fin de la historia, Forma de manifestación, Forma de pensamiento, Forma de valor, Forma elemental, Formas ideológicas, Formalismo, Formas de praxis, Formas femeninas, Función, Histórico/lógico, Indiferencia, Literatura, Máscara teatral, Materia, Neorricardianismo, Subsunción formal/real, Relaciones naturales, Relación, Ricardianismo, Sistema, Teoría de las formaciones.

Ironía

Al.: Ironie.
Ár.: as-suḫrīya/at-tahakkum.
Ch.: fǎnyǔ 反语.
F.: ironie.
I.: irony.
R.: ironija.

Se llaman irónicos aquellos procedimientos que permiten al sujeto eludir una toma de posición directa sobre una determinada realidad o su interpretación y distanciarse por medio de la distorsión o la refracción reflexiva. Este distanciamiento puede radicalizarse revolucionariamente poniendo al descubierto la opresión y la explotación. Más allá de ello, la i. designa una actitud del sujeto moderno, quien no es capaz de fundar sus posicionamientos de manera coherente y unitaria, sino que pasa súbitamente por encima de los abismos sin ocultar esto ante sí mismo o ante los demás. El intento de no pasar por alto los antagonismos de la sociedad burguesa de manera meramente irónica, sino de superarlos en forma histórico-concreta fracasó ante todo con el socialismo de administración dirigida. Si con ello se ironizó históricamente acerca de una concepción dialéctica anquilosada en dogmatismo, tras una breve fase de euforia postmoderna se plantea nuevamente la pregunta por cómo puede cerrarse la grieta entre la capacidad de maniobra del sujeto irónico y una historia que transcurre entre coacciones objetivas y catástrofes.

1. Algunos puntos nodales de la i. pueden esclarecerse recorriendo un campo irónico imaginario cuyas demarcaciones están en continua discusión. Es usual la definición según la cual se llama irónica a una figura de discurso “que quiere decir lo contrario de lo que expresa” (*Brockhaus*, 8ª ed. 1993, 682). Tal definición es tan útil como insuficiente. Pues, por un lado, justamente una imprecisión en la definición forma parte, no pocas veces, del motivo impulsor del modo irónico de expresión, que procura dejar a sus receptores en la incertidumbre. Así la i. se amplía una y otra vez volviéndose una mera designación para lenguaje figurado, simulación, falta de seriedad, entre otras cosas. Pero también más allá del ámbito lingüístico, a menudo se utiliza la i. en el cine, la arquitectura o la música. Esta es generada aquí sobre todo mediante la utilización de un elemento al tiempo que se toma demostrativamente distancia de él, con lo cual se rompe la ilusión de inmediatez y se coloca en el centro, en lugar de ello, su carácter derivado o su carácter de cita. Esto muestra que la i. lograda requiere por lo general tanto un conocimiento compartido del trasfondo como un trabajo interpretativo que también puede fallar o ser rehusado. Cuando en *Diálogos de refugiados* de Brecht se describe el pasaporte de un emigrante como “la parte más noble del hombre” (1994, 9), esta inversión no apunta a un distanciamiento ironizador respecto del personaje del emigrante, a pesar de que una interpretación tal no está excluida de antemano; la perversión que el emigrante expresa de acuerdo con sus experiencias se propone, antes bien, realzar el hecho de que las relaciones reales están invertidas en la conciencia. Con ello se hace visible otra característica: la i. puede volver cuestionable una porción de realidad hasta entonces desapercibida y demostrar así su relevancia desde el punto de vista de la crítica de la ideología. A diferencia del humor en general, en cuya órbita se encuentran las inversiones de distanciamiento irónico que a menudo surten efectos cómicos, la i. mantiene presentes situaciones conflictivas, contradicciones, expectativas frustradas o indignación.

Cuando las relaciones son percibidas como no modificables, la i. permite, por su carácter polisémico, que el sujeto siga siendo difícil de aprehender y conserve su capacidad de maniobra. De este modo, la i. se vuelve una actitud característica de los intelectuales modernos. Bajo las condiciones de permanentes cambios radicales, estos necesitan un margen de acción para la contradicción y la crítica, a fin de transformar y producir nuevamente las formas culturales en las que se vive esta dinámica. En la medida en que la i. les permite separarse del grupo dominante sin romper con él, les procura además una perspectiva sobre las relaciones sociales, que a menudo son experimentadas como humillantes. Heinrich Heine, él mismo un gran ironista, interpretó sobre este trasfondo la i. de los románticos alemanes como “un signo de nuestra falta de libertad política”: “así como en tiempos de la Inquisición Cervantes tuvo que buscar refugio en la ironía humorística para insinuar sus pensamientos sin ofrecer un flanco [tangible] para el ataque de los esbirros del Santo Oficio, así también Goethe solía expresar en tonos de i. humorística aquello que, como ministro de Estado y cortesano, no se atrevía a decir con franqueza” (2007, 117).

A la i. de artistas e intelectuales corresponde en el común de la gente una i. desde abajo. En esto, el uso de modismos irónicos y humorísticos en el pueblo remite a la subsistencia de oposiciones bajo la textura de la integración ideológica correspondiente. Las ‘zonceras’ que profiere el buen soldado Schwejk de ningún modo son ‘zonzas’. “Justamente Schwejk se opone a la clase dominante como su enfática no oposición. Él muestra lo provocador que puede ser semejante ‘Sí’” (Haug 1973, 69). Con su actitud irónica, el sujeto defiende su pretensión de interpretar la realidad experimentada incluso allí donde carece de posibilidades de ejercer influencia. Tal impotencia llegó a un límite extremo para las víctimas del genocidio perpetrado contra el judaísmo europeo. Raul Hilberg ha señalado que, entre los judíos perseguidos, la i. era “moneda corriente” y que “ni siquiera desapareció en el momento de su aniquilación. Los judíos holandeses que aguardaban su deportación bautizaron su campo de tránsito de Westerbork ‘*Westerbork-les-bains*’ [como si se tratase de un balneario]” (2001). Si tal i. puede haber ofrecido una última

jugada de distanciamiento en el acceso subjetivo a la realidad experimentada, funciona también, como contracara, como i. desde arriba para seguir degradando a las víctimas. HILBERG informa acerca de la terrible i. de un líder de las SS en Treblinka que había adiestrado a su perro para “asaltar a prisioneros judíos y ocasionarles, a mordiscos, heridas graves. Llamaba ‘persona’ al perro y ‘perro’ a la víctima, y solía azuzar al perro para que embistiera al desgraciado diciéndole: ‘¡Persona, atrapa al perro!’” (ibíd.).

2. La palabra i. proviene del gr. εἰρωνεία, volcada en lat. como *ironia* y también como *dissimulatio*. El origen etimológico de la palabra gr. es controversial. De acuerdo con el uso, el “εἴρων”, el antiguo ironista, es alguien que simula, que “niega un estado de cosas que conoce con exactitud, que lo calla o que aduce una cosa distinta. En este sentido se incorporó la palabra como término en la retórica” (STEINMETZ 1962, 34). Así DEMÓSTENES fustiga la actitud irresuelta de los atenienses frente a la política expansionista de Filipo II de Macedonia como i. en el *Primer discurso contra Filipo* (IV.7). TEOFRASTO desarrolló agudamente en sus *Caracteres* la tipificación negativa y asoció el comportamiento del εἴρων con la relación mercancía-dinero: “Afirma que vende, cuando no vende, y sostiene que no vende, cuando vende” (1982, 48). Sin embargo, esta tipificación negativa se aclara y se modifica de manera decisiva cuando SÓCRATES se sirve de la i. como medio para su mayéutica filosófica. Por cierto, PLATÓN lo censuró por esto, pero, por otro lado, en sus propios diálogos hizo de la i. un medio de configuración muy reputado. Su aplicación sigue siendo sin duda estratégica y limitada, a pesar de su plenitud de posibilidades: estratégica, por cuanto el “rebajar” socrático procura poner ante la vista las debilidades y las lagunas de la posición contraria; limitada, pues la i. de PLATÓN “se detiene ante lo que llama el ámbito ‘divino’ del ser eterno [ἀΐδιον]” (SLEZÁK 1993, 130).

Como figura retórica y actitud filosófica, la i. antigua ha desplegado una inmensa influencia hasta los tiempos más recientes. En la incipiente sociedad burguesa, la i. ya no deja, por cierto, nada afuera e incluye asimismo una autoironización radical de los sujetos. Retrospectivamente, los teóricos románticos de la i. vieron la formación de esta i. moderna en CERVANTES (sobre todo en *Don Quijote*, erigido en prototipo de la autoironización moderna), en BOCCACCIO, RABELAIS, SHAKESPEARE, entre otros, y crearon así una línea genealógica de pioneros literarios de la Modernidad que hoy en día sigue siendo influyente. Ahora bien, en ello la i. ya no puede situarse en un lugar meramente retórico o estratégico; es más que eso: una señal de reconocimiento entre iniciados, una actitud común que une al autor y al lector. Cuando en 1798 Friedrich SCHLEGEL interpretó, para asombro del público, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* de GOETHE como una obra literaria irónica, se refirió a que “solo aquel que […] lo entiende todo” debería poder “captar la ironía que está en suspenso sobre toda la obra, […] enteramente perceptible a quienes tienen sentido para ello” (2007, 23; trad. mod.). El ironista moderno aparece como un sacerdote que reemplaza la certeza religiosa por el abarcador estado de suspenso de una actitud irónica. Theodor W. ADORNO y Max HORKHEIMER pusieron tal i. en el contexto de la racionalización y la Ilustración progresivas: “del preanimismo a la magia, de la cultura matriarcal a la patriarcal, del politeísmo de los traficantes de esclavos a la jerarquía católica […] ante la luz de la razón ilustrada se desvaneció como mitológica toda devoción que se tenía por objetiva y fundada en la realidad” (*GS* 3, 112; *DI*, 139). Conceptos como los de verdad, razón o el sujeto concebido como autodeterminado y unitario, bajo cuyo estandarte se había colocado la Ilustración, no quedaron eximidos de la crítica ilustrada de la dominación. “El instrumento gracias al cual la burguesía había llegado al poder: liberación de fuerzas, libertad general, autodeterminación, en suma, Ilustración, se volvió contra la burguesía tan pronto como esta, convertida en sistema de dominio, se vio obligada a ejercer la opresión” (ibíd.; ibíd., 139s.). Sin embargo, ADORNO y HORKHEIMER trazan límites demasiado estrechos cuando, a propósito de esto, interpretan la i. –en la figura del escepticismo moderno– de manera unívoca, exclusiva y funcionalmente como mero esfuerzo de adaptación del sujeto al “modo de producción dominante” y como empeño por “superarse a sí mismo en escepticismo para poder dejar suficiente lugar al estado de cosas existente” (ibíd., 113; ibíd., 140).

3. La cultura de la inautenticidad, con autoironía y rápido cambio de perspectiva, encuentra un importante estímulo en la relación mercancía-dinero. El comprador y el vendedor no deben cerrar trato demasiado pronto; deben dejar las cosas en suspenso para no quedar en desventaja. Sobre este fundamento, la sociedad burguesa ha desarrollado la i., la simulación y la astucia. Al mismo tiempo, ha intentado mantener constantemente a raya la pleamar de tal inautenticidad con la religión y la moral. En su influyente *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* [1711], SHAFTESBURY describió el ascenso de la risa, la i. y la autoironía como un fenómeno contagioso que “ha pasado de los hombres ociosos a los de negocios, y del que se han contagiado los políticos, de modo que los asuntos serios del Estado se han tratado con tono de *i. y guasa*” (2017, 71). Es “justo y razonable” tomar distancia de las propias opiniones que uno asumió alguna vez de manera provisoria tanto como de las de otras personas. Hay que hacerlas girar en todas las direcciones: “Porque lo que solo puede mostrarse bajo determinada luz es dudoso. Se supone que la verdad resiste cualquier luz, y una de las luces o medios naturales más importantes bajo los que deben observarse las cosas para comprenderlas cabalmente es la *ridiculez*” (2017, 70). El hecho de que solo se llega a la verdad de las cosas observándolas bajo distintas luces

pone inesperadamente la racionalidad del intercambio mercantil por encima de la autoridad formal de Dios y del rey en el discurso tradicional sobre la verdad. Si bien Shaftesbury hace de sí mismo el abogado del "ingenio y el humor" a fin de contener la forma violenta de resolución de conflictos entre caballeros, aquellos "extremos" lo colocan ante la apremiante pregunta de "adónde nos llevará [a la larga] ese humor" (2017, 71). La elaboración de tales propuestas de distanciamiento humorístico hasta llegar a una actitud irónica del intelectual burgués tiene lugar a fines del siglo XVIII en el círculo del Romanticismo temprano reunido en torno a Friedrich Schlegel. El *pathos* de una intelectualidad internacional progresista que había proclamado los ideales burgueses revolucionarios en nombre de la 'humanidad' entera, obtuvo escasa repercusión a causa de su adaptación para un régimen de egoísmo burgués. Los jóvenes intelectuales de Alemania apostrofados más tarde como 'románticos tempranos' –"vanguardia sin retaguardia" (Wolf 1984, 9)– se vieron colocados en un campo de tensiones estabilizado por medio de la censura y la mentalidad del súbdito, sobre el cual el joven Schlegel reflexionó ante todo en la forma heredada de la *Querella de los antiguos y los modernos*. Cuando en 1795 contrapone la "perfecta cultura natural de los antiguos" (1996, 56), en cuanto "objetividad", a una moderna "crisis de lo interesante" (87), esto es también un intento de oponer a las tensiones y divisiones políticas una imagen de unidad y homogeneidad en el campo de lo estético-literario. Schlegel considera "interesante" lo que se ubica entre la realidad y la utopía, de modo que ha de llevar a una "reflexión sobre la relación entre lo real y lo ideal" (56). A partir de esta propuesta, desarrolla en los años siguientes el vocabulario de una actitud que permite al intelectual artista instalarse nuevamente en un terreno repleto de contradicciones sin convertirse en sujeto de una toma de partido única y limitada. La necesidad de la i. se deriva para Schlegel ya de la necesidad de "distender la contradictoria plenitud de formación universal" (Behler 1966, 77s.). Schlegel interpreta ahora la i. socrática como superioridad de una posición de "autoparodia" (2009, 49), mientras que la i. como figura de discurso sigue siendo considerada meramente como un caso especial, subordinado, de tal "bufonería […] trascendental" (35). El nuevo ironista engendra en el interior el "estado de ánimo que lo abarca todo con la mirada y que se eleva infinitamente por encima de todo lo condicionado, incluso por encima del propio arte, la propia virtud o la propia genialidad" (ibíd.). La i. apunta aquí a una nueva relación del sujeto consigo mismo, que incrementa su capacidad de movimiento. Procura "trasladarse arbitrariamente de una esfera a otra como de un mundo a otro; […] renunciar libremente ora a esta, ora a aquella otra parte de su propio ser" (85). Sin embargo, el intelectual solo puede conseguir tal movilidad y tal bufonesca libertad filosófica al precio de su escisión del sentido común de las mayorías, pues "las personas armónicamente banales" no saben "cómo deben tomarse esta constante autoparodia" (49).

4. Hegel se vuelve el contrincante más importante de Schlegel a través de su intento de comprender la contradicción no de manera meramente subjetiva como ley de movimiento del artista e intelectual, sino objetivamente como ley de movimiento del espíritu y la historia. Cuando Hegel tomaba bajo su protección a Sócrates en contra de la apropiación de este por parte de los representantes de la i. romántica, aún podían presentarse juntas la dialéctica y la i. (como i. histórica o "i. del mundo"): "También se ha hablado mucho, en tiempos recientes, de la i. socrática. Lo simple en esta es tan solo el hecho de que él dejaba que valiera lo que le respondían tal como eso era inmediatamente representado, supuesto. (Toda dialéctica deja que valga lo que debe ser válido como si fuera válido, permite que se desarrolle a partir de ello la destrucción interior, la i. universal del mundo). Se ha procurado hacer de esta i. algo completamente distinto, extendiéndola a principio universal; Friedrich von Schlegel ha sido el primero en formular estos pensamientos" (*HW* 18, 460). El joven Marx hizo énfasis en otros aspectos: "La i. socrática […], tal como hay que entenderla con Hegel, a saber, la trampa dialéctica por medio de la cual el entendimiento humano común […] se precipita desde su abigarrada osificación a la verdad inmanente a él mismo, esta i. no es sino la forma de la filosofía tal como esta se relaciona, subjetivamente, con la conciencia común. El hecho de que ella tenga en Sócrates la forma de un hombre irónico, un sabio, se deriva de la relación de la filosofía griega con la realidad; entre nosotros la i. fue enseñada como fórmula inmanente general en Fr. v. Schlegel" (MEW 40, 221). Hegel, sin embargo, estigmatizó la i. romántica, cuyo desarrollo ulterior como i. trágica por parte de Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1829) halló, al menos en parte, su aprobación; para su adversario Schlegel, tal i. romántica aparece una y otra vez como mero ficcionalismo y para Fichte, como malentendido. En lugar de esta, Hegel puso la idea de un espíritu del mundo que avanza dialécticamente, en el cual los actores solo aparentemente siguen sus propios fines. La i. de Schlegel, en cambio, aparecía para él como la perspectiva de "genialidad divina", desde la cual se "mira ufanamente y con desprecio a todos los demás hombres, quienes son declarados limitados y lerdos" (1989, 51). Schlegel entabló la disputa desde un punto de vista que se aproximaba ya a posiciones católico-conservadoras, punto de vista que solo era capaz de ver en la filosofía de Hegel una "sobrecarga de tensión dialéctica" (*Kritische Schriften und Fragmente* 6, 1988, 65) y una "absoluta apatía por todo lo divino" (ibíd. 4, 249). La polémica bloqueó la tarea de pensar las mediaciones entre la movilidad subjetiva y el movimiento objetivo de la historia, lo

cual se transmitió a todas las siguientes discusiones hasta la Postmodernidad, en el siglo XX.
En su disertación *Sobre el concepto de i. en constante referencia a Sócrates* (1841), Kierkegaard prosiguió la recusación por parte de Hegel de la i. romántica, reconociendo a la i. un valor posicional en el proceso de determinación de la existencia. Lleva así el concepto un "paso más allá de la discusión puramente poetológico-estética sobre la i. del Romanticismo" y transmite la i. moderna a una época postromántica (Müller 1995, 77; se pasa por alto aquí que la esfera pública literaria a la que se dirige Schlegel representa ya, asimismo, un campo de conquista de hegemonía).
Friedrich Nietzsche, él mismo uno de los más grandes virtuosos de la polémica y la burla, oscila entre la ironización progresiva y la aspiración a superarla. "*Todo* lo que es humano merece, en su *origen*, esta consideración irónica. Por eso la ironía es en el mundo tan *superflua*" (1986, 206, aforismo 252). Al mismo tiempo parte del hecho de que "las fuerzas vitales" terminan "por paralizarse y, finalmente, destruirse" cuando una época extiende "sobre sí misma el estado de ánimo de la i." (2006, 64). Desde la atalaya de un inconformismo elitista desprecia la lucha del intelectual moderno por la distancia correcta y por una integración de las contradicciones. Al "gran ironista" Sócrates lo sitúa históricamente en el momento en que "los instintos se volvían unos *contra* otros" (2002, 48). A Sócrates y Platón los consideraba "instrumentos de la disolución griega" (44), comienzo de la odiosa moral "del mejoramiento" (49).
5. Marx somete la concepción de la filosofía de Hegel a una crítica radical y traslada la dialéctica enteramente a la historia, donde debe concebirse "toda forma desarrollada en el fluir de su movimiento" (MEW 23/ 28; *C*, I/1, 20). Pero lo que la dialéctica de Marx sigue teniendo en común con la de Hegel y asimismo con la concepción de i. de Schlegel es su función: mantener en movimiento el pensar, en contra del estatismo y la apropiación que provienen de sus propios conceptos. Marx y Engels se enfrentan a una crítica aparentemente radical que pretende transformar la conciencia dejando intactas las relaciones dominantes, lo cual desemboca en la exigencia de "interpretar de otro modo lo existente, es decir, […] reconocerlo por medio de otra interpretación" (MEW 3, 20; *IA*, 15). Por el contrario, una dialéctica materialista no puede consistir simplemente en poner a los sujetos en movimiento en las ideas de su época; antes bien, las formas ideológicas deben hacerse conscientes a los sujetos como parte de sus relaciones de vida y de trabajo a fin de volverlos capaces de trastocarlas. El objetivo, por lo tanto, es concebir el pensar no como algo elevado, sino como un pensar en relaciones concretas, que permita que los sujetos intervengan dando lugar al desarrollo y efectuarlo de manera transformadora. Sin embargo, es necesario hacer un reparo histórico: cuando Marx y Engels fortalecían el contenido materialista frente a los juegos intelectuales aparentemente radicales, se trataba de una intervención de crítica de la ideología en un contexto histórico determinado: polemizaban con la filosofía de los jóvenes hegelianos, que en Alemania crecía como hierba mala, en la cual la crítica de la ideología y de la sociedad se daba, de manera desplazada, como crítica de la religión. Pero cuando la referencia al "movimiento *real*" (35; 29), que estaba justificada frente a Feuerbach, Bauer o Stirner, etc., se utiliza de manera generalizada y no dialéctica en contra de la movilidad de los sujetos, esto conduce a resultados problemáticos. Si ya Hegel, temiendo la descomposición política del Estado, había creído tener que impedir que los sujetos se alzasen sobre las relaciones, también más tarde, en el marxismo, el problema de la disciplina de un movimiento histórico a menudo ya no se planteó adecuadamente. A la anhelada "unidad orgánica entre teoría y práctica, entre estratos intelectuales y masas populares, entre gobernantes y gobernados" (Gramsci, *Cuad.* 5, § 36, 78) se contraponía el peligro de un centralismo burocrático opresivo para los sujetos.
En 1933, György Lukács dirigió la necesidad histórica contra el subjetivismo. A los intelectuales críticos que se habían desprendido de la burguesía, pero no creían o ya no creían en el éxito de una revolución proletaria, les reprochaba que mantenían la "ilusión de que es posible ejercer una crítica apasionada y radical de todo lo existente sin correr peligros materiales ni morales" (2007, 38) y, al hacerlo, de colocarse "no entre las clases decisivas, sino por encima de todas las clases de la sociedad" (34).
Una dialéctica 'objetiva' de la historia, no obstante, sigue siendo siempre, en su definición, un 'fenómeno superestructural'. Cuando, en la Unión Soviética y su zona de influencia, esta definición era asumida por el partido, podía establecerse una visión dogmática de la dialéctica que no solo oprimía la subjetividad de las posiciones irónicas, sino que al mismo tiempo impedía el análisis vivo del desarrollo histórico. La "i. histórica" de la que hablaba Marx, por la que "los deseos piadosos, en oportunidad de su realización, se trastruecan exactamente en lo contrario [alusión a los montes de piedad, NdT]" (MEW 25/ 614s.; *C*, III/7, 775), ha vuelto a presentarse en la historia del marxismo. Su trastrocamiento de crítica de la ideología a "ideología de Estado", en el "culto a Stalin", por ejemplo, como "religiosidad política", llevó a Henri Lefebvre (1962/1978) a exponer una "apología de la i." (1978, 57), según la cual "la propia historia del marxismo debe ser concebida irónicamente" (36s.). Al marxismo que llegó al poder le faltó precisamente la capacidad para entender "la metamorfosis del marxismo" a partir de la "dialéctica marxista" (38). La i. histórica "no resuelve el problema de la historia, simplemente lo formula en toda su agudeza" (49); esto es lo que quedó a la vista, más de dos décadas después, con el derrumbe de los países socialistas.

6. La historiografía literaria de orientación marxista señaló, no sin razón, pero en forma demasiado exclusiva, la ineficacia y el ilusionismo. Incluso un marxista no ortodoxo como Ernst Fischer, que no compartía la condena categórica del Romanticismo de su maestro Lukács e insistía en que "también hoy, mañana y pasado mañana son imprescindibles elementos del Romanticismo" (1986, 8), dictaminó una condena aniquiladora contra el "schlegelismo": "La 'i. romántica' corresponde a un ser desprovisto de acción. Quien se propone trastrocar la realidad social no tiene ninguna comprensión por tal i. romántica" (201). Semejante condena en bloque, que por cierto fue eficazmente impugnada en la RDA por Anna Seghers, Christa y Gerhard Wolf, Günter De Bruyn, Stephan Hermlin o Günter Kunert, solo puede entenderse a partir de la historia de la recepción del Romanticismo en Alemania: de acuerdo con un consenso que va de la germanística conservadora a la germanística nacionalista del nacionalsocialismo, el elogio del Romanticismo alemán se basaba en la exitosa "lucha contra la Ilustración" (Kluckhohn 1942, 6). Así, bajo signos contrarios, "los conservadores […] y los marxistas como György Lukács" se referían a "la misma imagen del Romanticismo" (Gauss 1986, 283). Esto no es válido, sin embargo, para el Lukács temprano, que en su *Teoría de la novela* (1916) había concebido la i. romántica como "el autoconocimiento y, con él la autoeliminación de la subjetividad" (1985, 341) y reconocía en ella la "libertad suma posible en un mundo sin dios" (359). A la i. la consideraba por entonces "autocorrección de la fragmentariedad" (342), y era la i. lo que podía constituir una "objetividad de la novela" (355) y lo que hacía de la novela una "forma representativa de la época" (360). También el Walter Benjamin temprano (aún no marxista) defendió en su tesis de 1920 la i. romántica, al menos parcialmente, contra el reproche de un subjetivismo meramente inconsistente, e intentó poner al descubierto en ella un "factor objetivo" (1988, 127; trad. mod.). Él entiende la i. schlegeliana como "exteriorización de una oposición siempre viva contra las ideas dominantes y, a menudo, como una máscara de su desamparo frente a ellas" (121). Benjamin concibe la "destrucción […] irónica de la forma de exposición definida" (126; trad. mod.), hacia la cual la i. schlegeliana orienta la obra de arte, como "intento paradójico de construir en los productos formados, aun a través de una demolición: de demostrar en la obra misma su relación con la idea" (127). Si en esta formulación de un 'construir a través de una demolición' se emprende la "de-construcción" en el sentido estricto de la palabra, esto es más que una casualidad. Al prescindir de una perspectiva de interpretación dada de antemano, también Jacques Derrida y Paul De Man mantienen estrechas relaciones con la i. schlegeliana.

7. Para Antonio Gramsci, la adopción de una actitud irónica durante el encarcelamiento fascista no solo se volvió una cuestión de supervivencia, sino que le permitió aguzar su percepción para un mundo que amenazaba con destruirlo. A su esposa Giulia Schucht le escribe desde la cárcel que "he llegado a la calma decisión de no oponerme a lo que es necesario e ineluctable con medios y en los modos de antes, que eran ineficaces e ineptos, sino dominar y controlar el proceso en curso con un cierto espíritu irónico" (carta del 27/2/1928). Una actitud irónica, en el sentido del debate artístico burgués, es el punto de partida de Gramsci en los *Cuadernos de la cárcel* para preguntar: "¿cómo es posible ser críticos y hombres de acción al mismo tiempo, de modo que no solo uno de los aspectos no debilite al otro, sino que lo convalide?" (*Cuad.* 1, § 28, 89) Al hacerlo emprende un cambio de terreno: "'I.' puede ser correcta para la actitud de intelectuales aislados, individuales, sin responsabilidad inmediata […] o para indicar el desapego del artista del contenido sentimental de su creación […]. Por el contrario, en el caso de la acción histórico-política, el elemento estilístico adecuado, la actitud característica del desapego-comprensión es el 'sarcasmo' y también en una forma determinada, el 'sarcasmo apasionado'" (*Cuad.* 6, § 5, 193). Según Gramsci, este sirve para resaltar las "contradicciones de un período de transición" a la espera de que reinen las nuevas concepciones con la firmeza alcanzada a través del desarrollo histórico, y de que estas finalmente logren la fuerza de las 'creencias populares'" (194).
Gramsci colocó la "expresión más alta, ética y estéticamente" de este "sarcasmo apasionado" en Marx y Engels, sin desarrollarla (193). En su *Crítica de la filosofía del derecho de Hegel*, Marx dirigió abiertamente el análisis al sarcasmo, al proclamar la guerra contra "las realidades alemanas", que están "por *debajo del nivel de la historia*", por medio de una crítica que no debe ser manipulada como "escalpelo", sino como "arma" (MEW 1, 380; *CFEH*, 9). "Se debe hacer más oprimente la opresión real añadiéndole la conciencia de la opresión" (ibíd., 381; ibíd., 10). Esto conduce a la célebre fórmula de una i. revolucionaria, que refleja las relaciones no para afirmarlas o analizarlas, sino para ponerlas en movimiento: "se debe constreñir relaciones petrificadas a la danza, cantándoles su propia melodía" (ibíd.; ibíd.). Además de en la *IA*, sobre todo en el *MC* pueden encontrarse numerosos pasajes que, en su agudeza y su precisa realización, han marcado un estilo para la i. revolucionaria o el sarcasmo apasionado: fraseología burguesa como la de la "propiedad, que constituiría el fundamento de toda libertad, actividad y autonomía personales" (MEW 4, 475; *MC*, 42) se toma así tan al pie de la letra que denuncia las circunstancias que procura encubrir: "¿Habláis de la propiedad de los pequeños burgueses, de los pequeños campesinos, que antecedió a la propiedad burguesa? No necesitamos abolirla, el desarrollo de la industria la ha abolido y sigue aboliéndola a diario". Y continúa: "¿O habláis de la propiedad privada burguesa moderna?" (ibíd.; ibíd.)

"Pero, en la sociedad vigente, la propiedad privada está abolida para las nueve décimas partes de sus integrantes" (ibíd., 477; ibíd., 44). Detrás de esta polémica sigue siendo perceptible el intento de buscar en el sentido común, que todavía está articulado en una buena medida en el 'viejo' modo de pensar dominante, puntos de contacto que puedan ser desarrollados para la nueva concepción. De lo que se trata es de "dar al núcleo vivo de las aspiraciones contenidas en aquellas creencias una nueva forma [...], no de destruirlas" (*Cuad.* 6, *Cuad.* 26, § 5, 193s.). Por otro lado, hay también un sarcasmo "de derecha", que intenta "destruir precisamente el contenido de las aspiraciones" (ibíd.). Su modo de funcionamiento puede estudiarse en el tratamiento que hace NIETZSCHE de la "igualdad": "no existen hombres superiores, todos somos iguales, el hombre no es más que hombre, ¡ante Dios – todos somos iguales!" (2003, 389). Estas creencias populares que NIETZSCHE, en *Así habló Zaratustra*, pone en boca de la "plebe", son destruidas por él a continuación, de modo que el común de la gente es separado no solo de una élite, sino asimismo de toda posibilidad de desarrollar sus intuiciones ingenuas: "¡Ante Dios! – Mas ahora ese Dios ha muerto. Y ante la plebe nosotros no queremos ser iguales. ¡Vosotros hombres superiores, marchaos del mercado!" (390). Al protestar contra la metafísica ingenua de la creencia popular, NIETZSCHE no rompe con la metafísica en general, sino que la fija en la perpetuada subalternidad del común de la gente. Su sarcasmo legitima simplemente una interpretación elitista de la desigualdad, frente a la representación ingenua de la igualdad de la religión popular.

8. La crisis del fordismo, que se extendió ante el trasfondo de la menguante capacidad de integración del modelo cultural y económico de postguerra, fue necesariamente también una crisis de identidades, conceptos y teorías articulados de manera fordista. Sobre una base amplia, se manifestó desde la década de 1980 una corriente de Postmodernidad cultural que abandonó los viejos edificios teóricos y recurrió intensamente a modos de representación y actitudes irónicos. Sus representantes trataron de hacer estallar el esencialismo de vocabularios anquilosados, dicotomías cosificadas e identidades globales, y de poner al descubierto el carácter coercitivo de los viejos sistemas conceptuales. Sin duda, también en esta coyuntura reiterada se trataba de dominar las 'contradicciones de un período de transición'; ahora bien, la deslegitimación de las viejas relaciones tuvo lugar, en una amplia medida, de manera tal que los sujetos se volvieron capaces de maniobrar por medio de una actitud irónica sin poder, no obstante, extender esta movilidad a una influencia sobre el movimiento de la historia misma. El sujeto irónico individual se enfrentaba a la fuerza desencadenada y estilizada en potencia natural de un 'cambio estructural' cuyas fuerzas y presupuestos impulsores eran más velados que nombrados con el concepto de 'globalización'. En la medida en que se permanecía aferrado a un ímpetu de crítica de la sociedad en general, había que aprovechar el margen de acción que podía obtenerse en la i. para una nueva política de la movilidad más allá de las fijaciones esencialistas. Desde el punto de vista del feminismo, Judith BUTLER declara que "la risa frente a las categorías serias es indispensable" (2007, 37). Con los medios de la deconstrucción, intenta desestabilizar "las categorías naturalizadas de la identidad y el deseo" (271). En lugar de una restrictiva política de "mujeres" deberá haber una política de la "parodia", lúdica y subversiva, con el objetivo de multiplicar "diversas configuraciones de género", desestabilizar "la identidad sustantiva" y privar "a las narraciones naturalizadoras de la heterosexualidad obligatoria de sus protagonistas esenciales: 'hombre' y 'mujer'" (284).

Richard RORTY emprendió en 1989 un intento, instructivo en su fracaso, de generalizar aquellas ideas 'ironistas' que se derivaban –en su mayoría, en forma claramente reconocible– de la actitud de intelectuales individuales. Su "ironista", descrito como tipo, se mantiene siempre consciente de "la contingencia de sus creencias y de sus deseos fundamentales" (17 y 92). Sin duda RORTY sabe que los "intelectuales ironistas" todavía son una pequeña minoría (17); pero quiere mostrar que, en cuanto tipo, son universalizables sin tener que recurrir a la metafísica ni al esencialismo, pues "semejante apelación a la esencia real es la antítesis del ironismo" (106). Ahora bien, a cambio de esto, sacrifica toda relación con la dialéctica. En el "método dialéctico" –que toma constantemente en cuenta solo en su forma hegeliana– RORTY no ve ni un "procedimiento argumentativo o una forma de unir sujeto y objeto, sino simplemente una técnica literaria" (96). Desde este modo de ver esteticista, entonces, la historia se aplana, volviéndose historia de la cultura, y –depurada de todo vínculo con la transformación de los modos de producción– aparece como mera sustitución de una "terminología" por otra. El ironista utiliza un día una y al siguiente otra simplemente porque es creativo o se inspira en personas creativas. RORTY certifica la disociación entre dialéctica e i. en la medida en que discute por principio el hecho de que "las fuentes de la realización privada y las de la solidaridad" sean "las mismas" (15). El ironista se abre así a la esfera de una creación subjetiva de sí mismo, de la cual toda contradictoriedad ha quedado alejada mediante la privatización y la puesta a resguardo. En RORTY, la i. es el sueño romantizador de una creación de sí mismo por parte del sujeto depurado de todo ingrediente histórico que, más allá de esto, se reduce a la mera banalidad de que este castillo en el aire de los sujetos aislados "requiere, aparte de paz y prosperidad, las 'libertades burguesas' clásicas" (102). Lo que queda así invisibilizado es que la sociedad (y con ella la historia) se inscribe en el sujeto precisamente en la manera de determinadas concesiones y exclusiones que orientan el proceso de subjetivación hacia formas contradictorias u obstructoras. El sujeto surge de una

constelación histórica y social específica que atraviesa antagónicamente la mediación entre individuo y sociedad, cargándola de contradicciones. Sin duda, bajo relaciones contradictorias, la i. puede conservar la capacidad de maniobra del sujeto, pero así las contradicciones mismas siguen quedando intactas y no se vuelven históricamente elaborables (cf. Barfuss 2003).

No obstante, la i., en cuanto medio de un distanciamiento limitado, siempre tiene el potencial de poner ante la vista del sujeto estas concesiones obstructoras en el dispositivo social; sus impulsos antiesencialistas y antiideológicos son un posible punto de partida para liberarse de la reducción a la pasividad y la obstrucción; la aspiración a una creatividad subjetiva puede extenderse, más allá de la relación con uno mismo, a la relación con la sociedad y la historia. Pero para eso deben abrirse nuevamente, y permanecer abiertas, las transiciones entre i. y dialéctica, que fueron reiteradamente obturadas en la Modernidad y la Postmodernidad.

Bibliografía: Th. Barfuss, "Ironische Handlungsfähigkeit zwischen Subversion und Anpassung", en: *Argument* 252, año 45 (2003), fasc. 4/5, 707-721; E. Behler, *Friedrich Schlegel in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt*, Reinbeck 1978; W. Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. Trad. de J. F. Yvars y V. Jarque. Barcelona 1988; B. Brecht, *Diálogos de refugiados*. Trad. de J. J. del Solar. Madrid 1994; J. Butler, *El género en disputa: feminismo y la subversión de la identidad* [1990]. Trad. de A. Muñoz. Barcelona 2007; Demóstenes, *Las Filípicas/Sobre la corona*, ed. y trad. de A. López Eire, Madrid 1998, 9-142; J. Derrida, *De la gramatología* [1967]. Trad. de O. del Barco y C. Ceretti. México 1971; E. Fischer, *Ursprung und Wesen der Romantik*, ed. de los escritos póstumos por K.-M. Gauß, Frankfurt/M 1986; K.-M. Gauss, "Nachwort", en: Fischer 1986, 271-285; W. F. Haug, "Das umwerfende Einverständnis des braven Soldaten Schwejk", en: –, *Bestimmte Negation*. Frankfurt/M 1973, 7-69; H. Heine, *La escuela romántica*. Trad. de R. Setton. Buenos Aires 2007; R. Hilberg, *Sources of Holocaust research: An analysis*, Chicago 2001; P. Kluckhohn, *Das Ideengut der deutschen Romantik*, Halle 1942; H. Lefebvre, *Introduction à la modernité*, París 1962. G. Lukács, *El alma y las formas/Teoría de la novela*. Trad. de M. Sacristán. Barcelona 1985; –, "Gran Hotel Abismo". Trad. de R. Setton, en: A. Infranca y M. Vedda (eds.), *György Lukács: Ética, Estética, Ontología*. Buenos Aires 2007, 31-48; M. Müller, *Die Ironie. Kulturgeschichte und Textgestalt*, Würzburg 1995; F. W. Nietzsche, *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*. Trad. de A. Sánchez Pascual. Madrid 2003; –, *Humano, demasiado humano*. Trad. de J. González. México 1986; –, *Crepúsculo de los ídolos. O cómo se filosofa con el martillo*. Introd., trad. y notas de A. Sánchez Pascual. Madrid 2002; –, *Segunda consideración intempestiva. Sobre la utilidad y los inconvenientes de la Historia para la vida*. Trad. de J. Etorena. Buenos Aires 2006; R. Rorty, *Contingencia, ironía y solidaridad*. Trad. de A. E. Sinnot. Barcelona 1991; F. Schlegel, *Kritische Schriften und Fragmente*, vols. 1-6, ed. de E. Behler y H. Eichner, Paderborn *et al.* 1988; –, *Sobre el estudio de la poesía griega*. Introducción de R. Münster. Trad. de B. Raposo. Madrid 1996, 51-166; –, "Fragmentos críticos (1797)" y "Fragmentos del 'Athenaeum' (1798)", en: –, *Fragmentos. Sobre la incomprensibilidad*. Trad. de P. Pajerols. Barcelona 2009, 25-56 y 57-190; –, "Sobre el Meister de Goethe". Introd. y trad. de D. Sánchez Meca, en: *Volubilis: Revista de Pensamiento* 14 (2007), 14-30; A. A. C. Shaftesbury, "'Sensus communis'. Ensayo sobre la libertad de ingenio y el humor en una carta a un amigo", en: –, *Carta sobre el entusiasmo & `Sensus communis'. Ensayo sobre la libertad de ingenio y el humor*. Trad. de E. Gil Bera. Barcelona 2017, 67-176; Th. A. Slezák, *Platon lesen*. Stuttgart 1993; K. W. Solger, *Vorlesungen über Ästhetik*, ed. de K. W. L. Heyse, Leipzig 1829; P. Steinmetz, *Kommentar zu Theophrast*: *Charaktere*, ed. y coment. de P. Steinmetz, vol. 2, Múnich 1962; Teofrasto, "Caracteres", en: –, *Caracteres y Alcifrón, Cartas de pescadores, campesinos, parásitos y cortesanas*. Introd., trad. y notas de E. Ruiz García. Madrid 1982, 45-120; Ch. Wolf, "La sombra de un sueño. Karoline von Günderrode: un esbozo", en: –, *En ningún lugar. En parte alguna, precedido de Karoline von Günderrode: la sombra de un sueño*. Trad. de M. Presas. Barcelona 1984, 7-56.

Thomas Barfuss

Trad. de Carola Pivetta

⇨ Actitud/Postura, Cinismo, Compromiso, Crisis del fordismo, Crítica de la ideología, Dialéctica, Disciplina, Dogmatismo, Élite, Ficción, Ficcionalismo, Filme/Película, Fordismo, Fraseología, Globalización, Héroe, Heteronormatividad, Heterosexualidad obligatoria, Identidad, Ilusión, Ilustración, Intelectuales, Intercambio, Inversión, *Kitsch*, Lo cómico, Mentira, Metafísica, Mímesis, Modernidad, Montaje, Moral, Polémica, Postmodernidad, Romanticismo, Sátira, Sentido común, Sentimientos/Emociones, Subalternidad, Subjetivismo, Torre de marfil, Verdad.

Kitsch

Al.: Kitsch.
Ár.: kitš.
Ch.: cusu zuopin 粗俗作品.
F.: kitsch, tape-à-l'œil.
I.: kitsch.
R.: pošlost', bezvkusica.

"El ropaje, tejido a partir de telaraña especulativa, cubierto de refinados ornamentos retóricos, empapado en un sofocante y meloso rocío espiritual" (MEW 4/487; *MC*, 60): de este modo, en su crítica al Socialismo "verdadero", Marx y Engels dan con lo fundamental de las características que anticipan la crítica del *k.* Si todo, "desde el pastor alemán de bronce, hasta las obras de Picasso" (Köster 2006, 194), puede ser denominado *k.*, entonces, esto muestra el carácter de lucha de la expresión que, después de 1945, "se convirtió, rápidamente, en un internacionalismo" (Kliche 2001, 273). Walter Benjamin conceptualizó lo que se pone en juego en la pregunta por las particularidades de los fenómenos denominados *k.* y sus funciones psicosociales en términos materialistas históricos: si tampoco podrá ganarse nunca a "las masas" para un "arte elevado", sino "siempre solo para uno que les sea cercano", entonces, "la dificultad consiste precisamente en configurarlo de modo que se pueda asegurar con la mejor conciencia que es un arte elevado" ([1934], *GS* V, 499; *LP*, 400). Los fenómenos del *k.* recién fueron discutidos en la década de 1970 de manera amplia en términos marxistas; entre otros campos, en la investigación sobre la literatura trivial y en la estética.

1. En la categoría de *k.*, se expresa la minusvalía estética de un amplio espectro de objetos de la actividad vital humana y sus actitudes correspondientes, que han ido convirtiéndose cada vez más, desde finales del siglo XIX –en la fase de la modernización de las sociedades industriales– en factores influyentes de la experiencia cotidiana. Las denominaciones despectivas que alberga el concepto de *k.* son tan heterogéneas e inespecíficas como los fenómenos a los que hacen referencia: "perturbaciones del gusto", "mal gusto", "sentimental", "ilusorio", "idílico", "trivial", "banal", "barato", "primitivo", "ínfimo", "cliché", "arte de segunda", "música mala", "hit", "pop", etc. Raíces etimológicas del vocablo alemán "*kitschen*", usado en la oralidad, remiten a la penosa acumulación del barro callejero, lo efímero y vulgar; finalmente, al comercio con menudencias. En 1909, por primera vez, materiales *k.* subieron de categoría para convertirse en objetos de una exposición sobre el tema "Perturbaciones del gusto en la artesanía". Publicado en 1925, el "*Studie über die Entartung der Kunst*" [Estudio sobre la degeneración del arte] (subtítulo), de Fritz Karpen, presenta una "tipología" del *k.*: "el *k.* religioso", "el *k.* exótico", "el *k.* de taberna", "el *k.* del hurra", "el *k.* en las artes y oficios", "el *k.* de los carteles", "el *k.* arquitectónico", etc.

Influjos clasicistas condicionan ante todo, entre los intelectuales del movimiento de los trabajadores, el rechazo indiferenciado de todo lo que es denominado drásticamente "atrocidad y espanto", "arte de segunda"; a estos "pertenecen los cabarets, o muchos varietés, los productos pornográficos de la literatura y las artes gráficas pero, también, los monumentos dinásticos y patrióticos en liquidación, etc." (Zetkin 1911/1974, 339). En la respuesta a la pregunta por lo que esperan los artistas socialistas del nuevo Estado popular, Lu Märten menciona en 1918 una "capacidad artística" que no se limita a las artes tradicionales. En la sociedad capitalista, es desplazada por productos industriales puros que pretenden ser 'arte': "el desfile triunfal de la gran industria creó una fosa común de valores estéticos mediante la falsedad y la atrocidad de sus medios sustitutos" (1918/1982, 35). Luego de 1933, esta crítica fue formulada con el concepto de *k.*, por los antifascistas obligados a exiliarse, en la revista *Der Gegen-Angriff* [*El contrataque*], publicada en Praga y París. Era, al mismo tiempo, reacción ante la organización de tiempo libre 'NDA' (*Nach der Arbeit* [Luego del trabajo]), denominada más adelante KdF: '*Kraft durch Freude*' [Fuerza a través de la alegría], fundada por el "*Deutsche Arbeitsfront*" [Frente Alemán del Trabajo], por una parte y, por otra, crítica a la "Ley para la protección de los símbolos nacionales" del 19 de mayo de 1933, y, en general, a la política del arte fascista.

Hanns Eisler, que, desde 1927/1928 –primero, sin utilizar el concepto de *k.*– criticó duramente la limitación pequeñoburguesa en el movimiento musical de los trabajadores, así como las esperanzas de un "*hit* rojo" y las vio superadas musicalmente en la nueva cualidad de la "canción de lucha", vio en el *k.* "una mercancía de entretenimiento, elaborada de acuerdo con modelos y esquemas determinados; la forma específica de la satisfacción de las necesidades de entretenimiento y restablecimiento en el capitalismo tardío" (1933, *GA* IX.1.1, 186, cf. 222; *GW* 1, 205); puesto que, bajo el proceso de producción y reproducción configurado de manera capitalista, solo se produce "embotamiento y agotamiento" entre los trabajadores, en el tiempo 'libre', surgen necesidades de "la forma más leve, cómoda y barata de restablecimiento" (ibíd.). Puesto que *k.* es "el reverso cultural del proceso de trabajo capitalista moderno", el *k.* "a lo sumo, transformará su aroma sin subversión de la sociedad y, por ejemplo, en el fascismo, apestará a nacionalismo" (187; 207). "Suprimir el *k.* mediante decretos" es un engaño al pueblo (ibíd.). Según Alfred Kemény, la 'ley anti *k.*' de los nazis solo es posible cuando el *k.* funciona como "un ideal artístico" (Durus 1933), "cuando las imágenes *k.* encarnan el nivel más bajo del arte oficial" y cuando al ministro de Propaganda le gusta simular "una lucha contra el *k.*" (1934, 2). Esto último había sido necesario para resguardar los símbolos nazis frente a una ironía indeseada: Hitler como cenicero, como un busto de cristal vestido con el uniforme de las SA

y con una cruz de hierro; la esvástica como ornamento en tazas de sopa y de café; la "Casa Parda" [nombre del edificio que funcionó como la sede central del Partido Nacionalsocialista desde 1930; recibió este nombre por el color de los uniformes de los miembros del partido, NdT] como una alcancía. En octubre de 1934, bajo el título de "El *k.* de la nueva Alemania", Kurt STERN cita pasajes reveladores de tres 'obras': GÖRING a la caza de alces; Horst WESSEL y los escarabajos de San Juan, así como un poema hímnico sobre la "Braunau" [Austria], de HITLER (3).

2. Pero ¿cómo debe explicarse la inclinación al *k.*, cómo debe pensarse y crearse un arte crítico que se liga a él y, no obstante, no abandona los principios de la Modernidad artística? Según Ernst BLOCH, el *k.* literario escribe "para gente adormecida, tal como lo desea. Aquí, el interior mismo del lector se evapora, el exterior que percibe no es el marco dentro del cual efectivamente se encuentra. Un escritor que no haya comerciado con emociones gastadas no encontrará posiblemente sitio aquí […]. Al final queda la cursilada profunda, lo que no descarta la cochinada" ([1935] 2019, 43s.). Pero si la mayoría de los miembros de la sociedad demanda "algo reconfortante", se mueve por ello en las cercanías del *k.*; así ve Walter BENJAMIN a los críticos del fascismo que no abandonan las pretensiones de un "arte elevado", colocados ante la tarea de volver productiva una contradicción: "el *k.* no es sino arte con un carácter de uso absoluto y momentáneo, del cien por cien. Pero con ello, el *k.* y el arte, precisamente en las formas más consagradas de expresión, se encuentran enfrentados sin remedio. Sin embargo, es propio de las formas vivientes, en desarrollo, que (ellas) posean algo cálido, aprovechable, en fin, capaz de dar felicidad, de modo que pueden retomar en sí dialécticamente el *k.*, acercándose con ello a la masa, sin dejar de superarlo" (*GS* V.1, 500; *LP*, 401). De acuerdo con la concepción de BENJAMIN, el film es el que está más a la altura de esta tarea, ya que "solo […] puede hacer que explote el material que almacenó el siglo XIX en esa materia extraña y quizá desconocida con anterioridad que es el *k.*" (ibíd.).

A fines de 1937, Ernst BLOCH y Hanns EISLER sacaron la conclusión, fundamental para la política de alianzas, de que es necesario superar "la grieta entre la vieja vanguardia y la masa"; defender la vanguardia contra el fascismo, sin renunciar a la crítica a su alienación y a sus formalismos; finalmente, vincular la conciencia políticamente más avanzada con la conciencia estéticamente más avanzada. "Pero no debemos cerrar los ojos ante el hecho de que la pequeña burguesía –a la que, no obstante, debemos dirigirnos con tanta urgencia– y, dentro de determinados límites, también el proletariado recibieron una mala formación, en términos de gusto, por parte del monopolio formativo capitalista y, a menudo, están habituados al *k.*" (EISLER, *GW* 1, 402).

3. ADORNO utiliza solo excepcionalmente la categoría de *k.* en sus textos escritos a partir de 1938, "Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha" (*GS* 14, 14-50; 2009a, 15-50) o los textos producidos en el marco del "Princeton Radio Research Project" (1993ss., I.3). A las transformaciones de la música en la radio corresponden, bajo las condiciones capitalistas desarrolladas, transformaciones en la producción y la apercepción de la música: escucha atomística, romantizadora y culinaria; infantilización de la escucha, entusiasmo estandarizado, pseudoindividualización, dominancia del conservadurismo, tendencias hacia la mediocridad y la trivialización, orientación creciente hacia el valor de entretenimiento de la música, así como conformación de un valor de culto estructurado de manera novedosa para los compositores, directores virtuosos; finalmente, la fetichización de los productos de *luthiers* famosos. Ante todo, en los estudios analíticos de la "Hora de apreciación musical de la NBC" se encuentran innumerables ejemplos de que los autores de transmisiones producen un efecto banal e involuntariamente paródico. Esto vale aún más para el desmontaje de los argumentos acerca de las cualidades culinarias de la música que había expresado Deams TAYLOR a partir de una comparación superficial entre la música y la cocina. ADORNO formula su crítica de forma particularmente precisa en las reflexiones sobre la música popular y los tipos de comportamiento musical entendidos sociológicamente; reflexiones que se dirigen contra "repugnantes engendros de las operetas de Viena, Budapest y Berlín", así como el mundo estandarizado del *hit* (2009, 201). En el capítulo sobre la industria cultural de la *DI*, en ningún lugar se habla del *k.*, pese a que allí son criticados continuamente los fenómenos *k.* de la distracción y entretenimiento bajo el capitalismo. Lo mismo vale para la crítica a la música de films, en la que dominan la melodía y la eufonía, la ilustración, la música funcional y el uso de clichés (ADORNO y EISLER 1976, 17-35).

Durante la 'Guerra Fría', en la RDA, la categoría de *k.* fue directamente recuperada como concepto de delimitación grosero en la agitación política y en la política artística. En paralelo a los ataques contra la "hipermodernidad formalista", "los *hits* estadounidenses" fueron condenados globalmente "como un caso singular de un *k.* particularmente repelente y peligroso" (MEYER 1952, 162). Ante todo, el "*boogie-woogie*" era objeto de una 'crítica' difícil de subestimar: "es bochornosamente sentimental, falaz y, en sentido artístico, peor que carente de valor". Más aún, es "un canal a través del cual penetra el veneno barbárico del norteamericanismo y amenaza con aturdir los cerebros de los trabajadores. Esta amenaza es tan peligrosa como un ataque militar con gases tóxicos" (ibíd.). Aquí vuelve a retomarse la polémica general anterior contra el "arte de segunda", y el concepto de *k.* es llevado *ad absurdum* mediante la sobrepolitización.

Aunque en la *TE*, publicada en 1961, ADORNO pone en duda el "*k.*" como "concepto idiosincrásico y tan

vinculante que no se puede definir" (*GS* 7, 60; *TE*, 55), él lo usa ocasionalmente ("baratijas sentimentales de lo *k.*", 355; 316) cuando retoma la crítica al entretenimiento de la industria cultural. Declara desatinadas las "devastaciones" en cuanto "expresión de un espíritu *k.* de la época", en lugar de comprenderlas como "productos de algo extraartístico, de la racionalidad falsa de la industria dirigida al beneficio" (306; 273). Como Eisler, Adorno también deduce la función a partir de los procesos sociales fundamentales y pregunta por la alternativa: "entretenimiento, incluido el elevado […], se volvió vulgar una vez que la sociedad del intercambio capturó a la producción artística y la preparó como mercancía. Es vulgar el arte que humilla a los seres humanos […] y complace a los seres humanos ya humillados; el arte vulgar confirma lo que el mundo ha hecho con los seres humanos, en vez de que su gesto se rebele contra eso" (466; 416). Simultáneamente, Adorno ve la ambivalencia entre arte y *k.*: incluso "lo *k.* más lamentable, que se presenta necesariamente como arte", no puede "impedir lo que él odia […] la pretensión de verdad que traiciona" (465; 415). De esto resulta que "lo que fue arte puede llegar a ser *k.*" (467; 417). Entonces, el arte solo hace justicia a su resistente carencia de función en el "mundo completamente funcional", cuando desiste de la "ilusión de un reino puro de belleza, que rápidamente se descubre como *k.*" (475; 424).

Como "fenómeno histórico social", para György Lukács el *k.* pertenece a la "parte histórico-materialista de la estética" (*LPE*, 2, 520). Sin embargo, en *La peculiaridad de lo estético*, solo le dedica unas pocas páginas. Ante el trasfondo de una concepción clasicista, que encomienda al arte "hacer universalmente vivenciable un contenido relevante para la humanidad", Lukács comprende como falta cuando "no tiene lugar esa coincidencia de contenido y forma" (519). Ve tipos de esta modalidad en lo que él (sin limitarse a la literatura) designa como "mera literatura [comercial]", además, en "lo que llamamos *k.*" y, finalmente, en el alejamiento retórico y publicístico "del principio estético" (ibíd., trad. mod.). Lukács coincide con Hermann Broch, que diagnostica un "ser humano *k.*" y declara el *k.* una mentira (1955, 295): "En el caso del *k.* ocurre que el acceso al reflejo de la realidad y a su conformación […] tiene lugar sobre la base de una 'concepción del mundo' objetivamente falaz, de tal modo que la intención de la creación no apunta a la esencia del hombre a través de la reproducción fiel y veraz del mundo" (*LPE*, 2, 520). Uno podría confiadamente hacer abstracción de la "infinita variabilidad concreta" del *k.* ya que, "desde nuestro punto de vista del reflejo estético de la realidad, no hay en principio diferencia alguna entre un bloque de viviendas de alquiler disfrazado de palacio renacentista o barroco, las novelas de una Courths-Mahler o el film en el que el hijo de un millonario se casa con la mecanógrafa" (ibíd.: 521). La "omnipotencia de lo agradable en la vida cotidiana" ofrece refugio a la versión de lo "pseudoestético" en la vida cotidiana (ibíd.: IV, 244).

4. El análisis de Jost Hermand se diferencia de esta posición. En el movimiento *pop*, la realidad "reprimida" hasta entonces por parte de la Modernidad abstracta se manifiesta en "forma aparente, colorida, *k.* y cargada de sexo" (1971, 71). Hermand muestra, a partir de innumerables ejemplos, cómo se conformó el "*ethos teenager* de la rebelión", comercializado industrialmente, que se dirige desde EE.UU. hacia todo el mundo, y cómo se reprodujo de manera técnicamente masiva y cómo se difundió de forma inflacionaria. Lo que había sido desvalorizado como trivial hasta entonces, ahora se consideraba estético. El *pop* anunciaba la tesis del fin del arte. El *pop* se evidenciaba pues "meramente como una intensificación de tendencias ya existentes que condujeron a un progresivo embrutecimiento del consumo y de una consiguiente depravación de la así llamada configuración del tiempo libre" (23). Pero Hermand también muestra el movimiento, en sí, contradictorio, dirigido también contra este mundo *k.*, entre el *agit-pop* [agitación y propaganda] y la intervención (161).

La nueva cualidad, es decir, el hecho de pasar desde el análisis esencial general del *k.* a investigaciones concretas, se muestra, entre otros, en la teoría literaria crítica, en los intentos de Gert Ueding y Günther Waldmann, surgidos en 1973, para analizar el *k.* de manera histórico-concreta, partiendo de sus condiciones materiales de surgimiento y de sus funciones sociales y, al mismo tiempo, para integrar las inspiraciones procedentes de la discusión fenomenológica del *k.*, "en un enfoque materialista histórico" (Schulte-Sasse 1979, 2). "Mientras que la vida laboralmente activa es condicionada por las leyes del proceso de producción y circulación […], la vida familiar se convierte en residuo del que regresa al hogar, en hogar que ofrece alivio, esparcimiento, incluso, satisfacción por la coerción que se le produce en la vida laboral" (Ueding 1973, 27). Pero esta dicotomía es superada dialécticamente por la industria de la conciencia que produce *k.*: ella produce modelos tomados en préstamo de la vida familiar, a fin de satisfacer, aparentemente, necesidades reprimidas, y forma, con ello, la autocomprensión de la familia y sus relaciones inmanentes. Waldmann intenta explicar, desde la historia de la sociedad y la ideología, algunos elementos obtenidos a partir del análisis estilístico como "persistentes construcciones de superlativos", "diminutivos que aligeran la apropiación emocional", "aliteraciones y asonancias" (1973, 95).

En su trabajo sobre la lectura modelo de alrededor de 1800, Olaf Reincke (1978) se ocupa de la pregunta por cómo puede prepararse el goce por el cliché "irrealista" que se manifiesta en la literatura trivial. En el contexto del sentimentalismo de la Ilustración tardía, del melancólico sentimiento del yo del individuo burgués decepcionado en su esperanza de un mundo nuevo, bello, se

alza la demanda por mercancía literaria para el lector promedio regular: "Comparado con la década entre 1750 y 1760, el número de títulos de novelas publicadas para la feria del libro de Leipzig, entre 1790 y 1800, se multiplicó más de veinte veces y su participación en la masa global de títulos de libros ofertados aumentó entre un seis y más de un veinticinco por ciento" (403). De este modo, surgió también el fenómeno de la popularidad vinculada con la producción, que presupone "la estandarización de técnicas de composición, medios narrativos, situaciones, caracteres, motivaciones". Así, se formó "el escritor de entretenimiento especializado en la producción para las masas" (410). Tal literatura trivial es una provocación constante para los partidarios del concepto ilustrado de literatura, según el cual la función de entretenimiento está subordinada a la función de instrucción y educación. La superación de este canon clásico no fue posible tampoco en el "socialismo real": "aquellos que reprochan a la literatura de entretenimiento su trivial carácter no artístico, con un *pathos* moralizante o con conciencia de superioridad irónico-elitista, pasan por alto, al hacerlo, la mayoría de las veces, cuán funcionalmente cumple su tarea esta literatura. Recién llegará a perder su posición independiente y su efecto cuando el modo de vida social esté conformado de tal forma que el arte sea entretenido en dimensión masiva y la necesidad de entretenimiento de los trabajadores sea artística en dimensión masiva" (415).

5. Lothar Kühne publica en 1981, en la RDA, un análisis de la historicidad de lo estético ya no centrado en el arte. En el análisis de las transformaciones cualitativas en la transición desde la artesanía hacia la maquinaria, llega a una diferenciación en temas prácticos, técnicos y estéticos, hasta las funciones de lo estético en la sociedad comunista. Ve el "objetivo más esencial del *k.*" (cf. 207s.) en la "superación de la contradicción entre ideal y realidad en la síntesis de esperanza e ilusión", con lo que surge "la falta de orientación, el particular carácter inmóvil del *k.*" (223). Para esto, se remonta al esbozo de Benjamin, apuntado en 1925, sobre "*K.* onírico". Los surrealistas buscaban "el tótem de los objetos en la espesura de la prehistoria y la última caricatura de ese tótem es […] el *k.*, esa última máscara de lo banal con que nos revestimos en el sueño y en el seno de la conversación, para acoger con ello la fuerza del mundo de las cosas desaparecidas" (*GS* II, 622; 2009, 231). Kühne: la "dependencia obediente respecto de la objetividad *k.*, lo sintético y fetichista del mundo de las cosas, que se condensa como espacio del ser humano, ha sido reflejado de manera completamente clara para nosotros, por Benjamin, en la expresión 'hombre amueblado' […]. La objetividad importuna al ser humano, desplaza el espacio; el mundo *k.* es el reposo de la muerte viviente" (1981, 221).

En las reflexiones de Benjamin sobre el *k.*, aún centradas en el arte, Kühne ve "condiciones sociopsicológicas más profundas de producción y recepción estéticas […]. El arte no es favorable a una experiencia individual determinada de impotencia social y reacción individual a ella; esta solo puede ser comunicada psíquicamente mediante el *k.*" (219). Vinculada al concepto de "estética de la mercancía" de Wolfgang Fritz Haug (cf. 207), investiga las diversas orientaciones en que se mueve la objetividad dentro de las relaciones burguesas con el objetivo de llevar adelante el tema del análisis general de la mercancía realizado por Marx. Aquí, la "objetividad del *k.*" aparece bajo la figura del "objeto artificado", cuyo desarrollo demuestra Kühne a partir de la dirección en que se mueve una taza desde el valor de uso simple, formado de manera correcta y duradera, hasta su degradación "al nivel de la basura", mediado por el valor de cambio (212). El primer nivel de esta transición hacia "convertirse en basura" es la producción orientada a la demanda, que promueve la venta, es decir, que reduce su valor de uso de la forma inalterada de la taza en material frágil y quebradizo; el segundo nivel es su ornamentación –ante todo, igualmente orientada a propiciar la venta–, un proceso en el que la taza pierde su valor de uso bajo la forma de taza de colección y es guardada en el armario como objeto de contemplación, con la perspectiva segura de su "conversión en basura". "Esta idealización de la basura en la manifestación del objeto artificado desarrolló ahora una tendencia a la represión de los valores espaciales prácticos bajo la figura del "buen salón" (214). El movimiento del objeto "es experimentado primero como pérdida y miseria y luego, como goce" (216).

En la perspectiva de Kühne, la "índole demoníaca de la represión de la pretensión vital práctica" coincide "con una transfiguración ideal de la impotencia", que "no es experimentada como alienación, sino como confirmación del individuo. Si hubiera que desarrollar completamente este mundo *k.* para el individuo, dominaría el reposo puro"; por cierto, un "reposo explosivo". "Nosotros hemos experimentado cómo el fascismo de Hitler desencadenó y reprodujo el potencial del *k.* Pero eso no es ninguna expresión de la direccionalidad del *k.*, este no tiene ninguna dirección" (220). Mediante el *k.*, se constituyen mundos oníricos y aparentes particulares en relación con las contradicciones sociales; mundos que son experimentados "en forma subjetiva, siempre tendencialmente como expresión de la totalidad de la vida humana o como dicha totalidad. Para los proletarios, en tanto están orientados al *k.*, este totalitarismo del *k.* queda interrumpido siempre, de forma discrepante, al menos, por el trabajo asalariado. Espacialmente, se representa aquí la objetividad del *k.* como concentrada y, por lo tanto, particularmente, en el espacio individual. El totalitarismo del *k.* puede desplegarse cuando su sujeto vive parasitariamente –en consecuencia, es explotado o es manejado por explotadores–, o cuando se reduce como persona y, finalmente, se anula mediante el goce del *k.*" (223s.).

A partir de este concepto de *k.*, surgen diversas orientaciones: en relación con tendencias subculturales de la cultura *pop*, de los efectos embriagadores del *rock*, que Kühne condena, a diferencia de Hermand, sin reconocer los potenciales críticos contenidos en él (cf. Wicke 1987 y 1996; también Prato 1983/1991); en relación con la restricción *k.* de las perspectivas en las comunas rurales reducidas a la necesidad, que él critica como intento ilusorio, 'contracultural' de realización emancipatoria dentro de relaciones capitalistas; en el rechazo de las reacciones de defensa no conceptuales, por parte de los ideólogos que llevan la voz cantante en la RDA, contra los influjos, efectivos sobre la juventud, de la cultura de masas proveniente de Occidente. En la localización social e histórica de los fenómenos *k.*, la postura de Kühne se diferencia de la concentración en la sociedad capitalista dominante en la mayoría de los casos. En tanto él se remite a las particularidades de las fases de desarrollo de las clases dominantes, cuyo ideal de clase parece estar cumplido (ilusoriamente) en la realidad (219), abre la perspectiva para el análisis del *k.* también en las formaciones sociales pre- y postcapitalistas. De este modo, también formuló una crítica al estado de estancamiento del socialismo 'real' no solo en la RDA. Al localizar a los estratos pequeñoburgueses como particularmente sensibles al *k.*, al tiempo que también incluye aquí a parte del proletariado en determinadas fases de desarrollo, Kühne responde a un concepto de pequeñoburgués concebido de manera unilateralmente negativa. Finalmente, objeta lo siguiente a la tesis de que los revolucionarios y sus programas estarían "contaminados por el *k.*" (Baumann 1964, 146): las obras teóricas fundamentales del marxismo, así como determinadas obras del arte revolucionario-proletario y del socialista no solo están reducidas en cuanto a la cantidad de *k.*, sino que son "unilateralmente anti *k.*". Se remite aquí a la "objetividad radical del lenguaje de Lenin, a Maiakovski y a Brecht" (219).

6. Sin embargo, la crítica pública a los fenómenos *k.* permaneció periférica en la RDA. Ejemplos de ello son la indignación de los estudiantes frente a las canciones regionales, por las que Herbert Roth era amado por el pueblo, o el burlón diario de anotaciones de Brecht de 1952 sobre "ejemplos de la música de oratorio de Meyer, con su sucedáneo de grasa y miel artificial" (*GA* 27, 337), con el que comentó el *Oratorio de Mansfeld* del compositor Ernst Hermann Meyer, valorado y distinguido oficialmente como ejemplar por el PSUA en 1951. Aquí, al menos internamente, hubo una crítica marxista al '*k.* rojo'. La cantata *Die Teppichweber von Kujan-Bulag* [*Los tejedores de alfombras de Kujan-Bulag*], que Hanns Eisler había compuesto a partir del texto de Brecht en 1957, y que fue representada en 1958, realizó una crítica estético-musical públicamente eficaz, como crítica clara al culto personal a Lenin que se había propagado en la figura de incontables bustos y estatuas *k.* Esta fue una crítica formulada artísticamente –después del XX Congreso del PCUS–, que se dirigía al mismo tiempo al *k.* político generado en torno a la persona de Stalin. Lo que Gerd Rienäcker (1990) denomina "¿Desarrollos en dirección al *k.*?", Brecht y Eisler lo transformaron, mediante su crítica estética, en desarrollos en dirección a la madurez. Formas más recientes de una revaloración crítica de fenómenos despreciados como *k.* hasta ese momento –por ejemplo, en el ámbito de la opereta– han sido analizados desde una perspectiva marxista como repetición, bajo la forma de su representación en cuanto obras de arte (Rienäcker 2004).

Hasta ahora, no ha sido tematizada en términos marxistas la tendencia a la revaloración de fenómenos *k.* surgida con la relativización y reestructuración de los valores; por ejemplo, por parte de Jeff Koon, exitoso en el mercado artístico. Esto vale también para las múltiples formas de *k.* en los países del socialismo 'real'… ocasiones para seguir desarrollando una teoría materialista histórica del *k.*

Bibliografía: Th. W. Adorno, "Current of Music. Elements of a Radio Theory", en: *Nachgelassene Schriften* I.3, ed. del Th. W. Adorno Archiv, Frankfurt/M 1993ss.; –, "Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha" y "Música ligera", en: *Disonancias/Introducción a la sociología de la música*. Trad. de G. Menéndez Torrellas. Madrid 2009a, 15-50 y 199-219; –, "La música apreciada", en: *Composición para el cine/El fiel correpetidor*. Trad. de A. Brotons Muñoz. Madrid 2009b, 163-187; – y H. Eisler, *El cine y la música*. Trad. de F. Montes. Madrid 1976; C. Baumann, *Literatur und intellektueller Kitsch. Das Beispiel Stendhals. Zur Sozialneurose der Moderne*, Heidelberg 1964; W. Benjamin, "Kitsch onírico", en: *Obras, II, 2.* Trad. de J. Navarro Pérez. Madrid 2009, 229-231; E. Bloch, *Herencia de esta época*. Introd., trad. y notas de M. Salmerón. Madrid 2019; – y H. Eisler, "Avantgarde-Kunst und Volksfront" [1937], en: Eisler, *Gesammelte Werke* 1, 397-403; H. Broch, "Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches", en: *Essays, vol. 1, Dichten und Erkennen*, Zúrich 1955, 295-309; Durus (A. Kemény), "Kitsch als Kunstideal. Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus", en: *Der Gegen-Angriff (Prag/Paris)*, año 1 (1933) nº 24, 31/12; –, "Goebbels gegen Goring. Zur Kunstpolitik des Nationalsozialismus", en: ibíd., año 2 (1934), fasc. 2, 14/1; H. Eisler, "'Freizeit' im Kapitalismus. Die materialistische Grundlage des Kitsches" [1933], en: *Gesammelte Werke* (*GW*), ed. de S. Eisler y H. Grabs, Leipzig 1972ss., aquí *GW* 1, 204-208 (republ. como "N.D.A. oder die neue Organisation der Freizeit", en: B. Brecht, *GA*, IX.1.1, 185-188, así como "Einiges über das Verhalten der Arbeitersanger", ibíd., 221-223); W. F. Haug, *Kritik der Warenasthetik*, Frankfurt/M 1971; J. Hermand, *Pop International, eine kritische Analyse*, Frankfurt/M 1971; F. Karpfen, *Der Kitsch. Eine Studie über die Entartung der Kunst*, Hamburgo 1925; D. Kliche "Kitsch", en: ÄG 3 (2001) 273-288; W. Koster, "Kitsch", en: *Metzler Lexikon Ästhetik*, ed. de A. Trebess, Stuttgart 2006, 194s.; L. Kühne, *Gegenstand und Raum. Über die Historizitat des Ästhetischen*, Dresden 1981; L. Marten, "Sozialismus und Künstler" [1918], en: *Formen für den Alltag. Schriften, Aufsätze, Vorträge*, ed. de R. May, Dresden 1982, 34-38; E. H. Meyer, *Musik im Zeitgeschehen*, Berlín 1952, 161-164; P. Prato, "Musikalischer Kitsch: Berührungspunkte zwischen Pop und Klassik", en: *Aufsätze*

zur popularen Musik, ed. de G. Mayer, Berlín 1991, 187-197; O. Reincke (ed.), *O Lust, allen alles zu sein. Modelektüre um 1800*, Leipzig 1978; G. Rienäcker, "Aufbrüche in den Kitsch?", en: *Musik und Gesellschaft*, año 40 (1990) fasc. 2, 80-84; –, "Im Blick zurück nach vorn. Lebensbilder in der Wiener Operette", en: *Musiktheater im Experiment*, Berlín 2004, 208-217; –, "Grafin Mariza. Dramaturgische Notizen", en: ibíd., 218-226; J. Schulte-Sasse (ed.), *Literarischer Kitsch. Texte zu seiner Theorie, Geschichte und Einzelinterpretation*, Tübingen 1979; K. Stern, "Neudeutscher Kitsch. Göring auf der Elchjagd - Horst Wessel und die Maikäfer - Wallfahrt nach Braunau", en: *Der Gegen-Angriff* (Praga/París), año 2 (1934), fasc. 41, 12/10, G. Ueding, *Glanzvolles Elend. Über Kitsch und Kolportage*, Frankfurt/M 1973; G. Waldmann, *Theorie und Didaktik der Trivialliteratur. Modellanalysen, Didaktikdiskussion, literarische Wertung*, Múnich 1973; P. Wicke, *Rockmusik. Ästhetische und soziologische Aspekte eines Massenmediums*, Leipzig 1987; –, *Rockmusik und Politik. Analysen. Interviews. Dokumente*, Berlín 1996; C. Zetkin, "Kunst und Proletariat" [1911], en: *Theorie und Taktik der Kommunistischen Bewegung*, Leipzig 1974, 333-347.

Günter Mayer y Gerd Rienacker

Trad. de Mariela Ferrari

⇨ Alienación, Arte popular, Basura, Belleza, Canción de lucha, Caricatura, Categorías del valor, Contracultura, Cosificación, Culinario, Culto de la persona, Cultura de masas, Cultura obrera, Cultura popular en el capitalismo, Cultura popular (precapitalista), Cultura visual, Desesperación, Distracción, Entretenimiento, Proletkult, Estética, Estética de base, Estética de la mercancía, Estética del producto, Estupidez en la música, Fascismo, Felicidad, Fetichismo de la mercancía, Goce, Hollywood, Ilusión, Industria cultural, Ironía, Jazz, Juventud, Lo cómico, Lo cotidiano, Moda, Música *pop*, Necesidad, Objetivación, País de Jauja, Pequeño burgués, Popularidad, Promesa de valor de uso, Reconciliación, Represión, Resignación, Sociedad de consumo, Subcultura, Subversivo, Surrealismo, Tiempo disponible, Tiempo libre, Valor de cambio, Valor de uso.

Obra de arte

Al.: Kunstwerk.
Ár.: 'amal al-fannī.
Ch.: yishupin 艺术品.
F.: œuvre d'art.
I.: work of art.
R.: proizvedenie iskusstva.

La definición del arte en general y de la o.a. en particular pone ante una prueba especialmente difícil la delimitación de la teoría marxiana respecto de su evolución posterior. Pues, por más que en aquella apenas si se habla de arte, se ha desarrollado en esta una extensa tradición de bibliografía marxista sobre arte cuya invocación a la teoría marxiana debe ser examinada críticamente. Marx y Engels, por cierto, han hecho, en otros contextos, breves observaciones ocasionales sobre arte que fueron apreciadas en la tradición marxista posterior y, finalmente, reunidas en dos volúmenes. Pero si todo es como parece, no emplean el concepto de o.a. en ningún pasaje, sino que hablan de determinadas obras de la literatura y, rara vez, del arte figurativo. Es por ello que los autores posteriores que buscan definir el concepto de o.a. en un sentido marxista no pueden apoyarse en ellos. También en este punto la teoría marxiana difiere en lo fundamental respecto de la filosofía burguesa de Hegel en adelante. Al concepto de o.a. se le confiere allí un valor posicional central dentro y fuera de la estética. El *HWPh* [Diccionario Histórico de Filosofía] lo trata en el artículo "Kunst, Kunstwerk" [arte, o.a.] como parte constitutiva integral del concepto de arte.

1. El hecho de que el concepto de o.a. falte en los escritos de Marx es tanto más significativo cuanto que él planeó dos veces –primero, en 1842 y luego, otra vez, en 1857-1858 (cf. Lifschitz 1967 [1933], 60 y 131s.)– escribir de manera exhaustiva sobre arte, a fin de someter a una crítica fundamental la función que cumplen las o.a. en la religión. Finalmente, Marx no escribió ninguno de los dos textos, pero sus extractos bibliográficos para ellos se han conservado. El hecho de que estos traten exclusivamente sobre obras del arte figurativo sin emplear para ello, con todo, el concepto de o.a., justifica que limitemos el presente artículo a aquellos extractos. Es evidente que Marx no tenía interés alguno en formular un concepto de o.a. de manera categórica, y menos aún en llevar a cabo una generalización más allá del arte figurativo, en el sentido de una estética filosófica. Pero las definiciones más o menos exhaustivas de las o.a. religiosas que contienen sus extractos ingresaron décadas más tarde, bajo el concepto de fetichismo, en la teoría de la mercancía perteneciente a su crítica de la economía política. Esta, a su vez, después de la Segunda Guerra Mundial, fue reconducida a la cultura artística en la estética de la mercancía.

En la teoría marxiana, el concepto abarcador de arte, en la medida en que pueda ser asido en absoluto, no describe ninguna cualidad sustancial de las o.a., sino tan solo el contexto social variable en el que las o.a. son producidas, usadas y experimentadas en cuanto objetos *sui generis*. La teoría marxista del arte debería, por lo tanto, definir históricamente las o.a. como productos y también en cuanto objetos de uso de tipo particular. Así, haría caso de la exigencia de la *IA*: "La observación empírica tiene necesariamente que poner de relieve en cada caso concreto, empíricamente y sin ninguna clase de falsificación, la trabazón existente entre la organización social y política y la producción" (MEW 3, 25; *IA*, 25). Una definición inmanente de aquello que constituye una o.a. tan solo podría resultar en tal grado abstracta que ya no significaría nada. Sin embargo, la tradición de la estética marxista después de Marx ha evaluado la o.a., sobre todo, en cuanto producto terminado, a la luz de su valor de uso para la sociedad y la política, sin especificar históricamente el proceso de trabajo de su producción. Este es, con todo, el tema del único pasaje en el que Marx y Engels se expresaron formulando principios sobre el arte: las oraciones sobre Rafael en la *IA*.

2. El joven Marx había comenzado su actividad como escritor con dos breves versiones inéditas, hoy perdidas, de un tratado sobre la relación entre arte y religión en Hegel (cf. Lifschitz, 60). Por lo visto, pretendía llevar al extremo la concepción crítica que Hegel tenía de esta relación hasta el punto de afirmar que el arte debía emanciparse de la religión para ser completamente él mismo. De sus estudios previos para este escrito (MEGA IV.1, 289ss.) se sigue que debía de tratar, en lo esencial, de pinturas y esculturas que representan ídolos o divinidades. La función de tales objetos cultuales depende de su objetividad material, no de su forma. Las castas de sacerdotes les atribuyen el valor cultual que su figura debe hacer visible. Johann Jakob Grund, Charles de Brosses, Benjamin Constant y otros autores que Marx extractó para su escrito coinciden en que tales imágenes de ídolos y dioses adquieren su autoridad cultual justamente a expensas de su calidad artística. Tan solo un arte fiel a la naturaleza como el de los griegos se acercaría a su propia determinación, por más que también él se aferra aún al valor cultual de sus obras.

2.1 Las autoridades en historia del arte en las que se apoya Marx resumían la relación originaria entre arte y religión en el concepto de fetichismo. Este concepto quiere decir que las castas de sacerdotes reproducen ante sus comunidades de creyentes, con ayuda de fetiches o ídolos, a los dioses a los que se remiten. Incluso las imágenes humanizadas de los dioses de los griegos llevaban aún consigo, como atributos, viejas encarnaciones animales de los dioses. A partir de *De la religion* [Acerca de la religión] (1826-1831) de Constant, Marx tomó nota de una ampliación máxima del concepto de fetiche al reflejo imaginario de las sociedades en un mundo de dioses: "Los objetos de la adoración

conforman un olimpo desde el momento en que los adoradores conforman un pueblo" ("Les objets de l'adoration composent un olympe, dès que les adorateurs composent un peuple") (MEGA IV.1, 350). En qué medida los "objetos de la adoración" están configurados artísticamente es algo que Constant deja sin responder. En cualquier caso, Marx subsumió también el arte en su forma acabada, i.e., la griega clásica, bajo el concepto de fetichismo de un modo por completo distinto a un pasaje posterior de la *Introducción de 1857*, donde busca hipostasiarlo en cuanto ideal transhistórico (cf. MEW 42, 45; *Gr* 1, 32s.).

2.2 En su ulterior crítica de la economía política, Marx construye la crítica del proceso de producción capitalista por analogía con la crítica de la religión en nombre de un arte verdadero (cf. MEGA IV.1, 320s.; cf. Rose 1984, 62; Müller, ÄG V, 257). Así como en el "mundo religioso [...] los productos de la mente humana parecen figuras autónomas dotadas de vida propia, en relación unas con otras y con los hombres, otro tanto ocurre en el mundo de las mercancías con los productos de la mano humana" (MEW 23, 86; *C*, I/1, 89). Uno de los extractos de la crítica de la religión de Constant había anticipado esta transferencia. Acerca de la transición de la adoración del fetiche a la religión politeísta, se dice allí que esta "*révolution*" sería en cierto modo el correlato de la división del trabajo, una división que el desarrollo de la sociedad introduce entre los hombres. En estado salvaje, cada uno se ocupa solo de sí mismo. En la sociedad civilizada, en la que cada uno se dedica a una actividad limitada, no se ocupa en esta parte solo de sus propias necesidades, sino de las de los demás. "Lo mismo ocurre en el fetichismo, en el que el fetiche se encarga de todo con relación a un individuo; mientras que después, cuando el incipiente politeísmo releva al fetichismo, cada dios se encarga de una sola cosa, pero para todos" (MEGA IV.1, 350). La tradición marxista posterior ha subestimado durante mucho tiempo las premisas estéticas en el concepto de fetichismo de la mercancía, pues Marx las elaboró casi treinta años antes de su formulación. Recién se las valora debidamente desde que se trabaja en una estética de la mercancía que pone la configuración estética de la producción de mercancías en relación con la de las o.a.

3. En *IA*, Marx y Engels discuten con la afirmación de Max Stirner de que la actividad artística auténtica está separada de la organización social: "Nadie podría suplir a Rafael en sus trabajos. Estos son trabajos de un individuo único, que solo este Único podía ejecutar" (cit. en MEW 3, 375; *IA*, 465). Marx y Engels lo contradicen: "Rafael, ni más ni menos que cualquier otro artista, se hallaba condicionado por los progresos técnicos del arte logrados antes de venir él, por la organización de la sociedad y la división del trabajo dentro de su localidad, y finalmente por la división del trabajo en todos los países con los que su localidad mantenía relaciones de intercambio. El que un individuo como Rafael desarrolle su talento depende enteramente de la demanda, la que, a su vez, depende de la división del trabajo y de las condiciones de cultura de los hombres que de ello se derivan" (378; 469). Dos años después de que se escribiera *IA*, Théophile Gautier formula de manera similar su exigencia de una producción artística estatal en la República de 1848: "Sin dudas, la individualidad se resentiría con ello y algunos sacrificarían al por menor, por esa causa, su pequeña originalidad, pero las grandes obras son casi todas colectivas. Nadie conoce los nombres de quienes edificaron y esculpieron las catedrales: Rafael mismo, a pesar de su valor personal, es la síntesis de una civilización y cierra un ciclo de pintores cuya esencia está fusionada con la de él" (cit. en Clark 1981, 46).

3.1 La relativización social del trabajo artístico por parte de Marx y Engels en el ejemplo de Rafael apunta a incluir el arte en el proceso de producción de la sociedad en su conjunto. De ahí que lo subsuman, junto con la política, la moral, la religión, la metafísica, "etc.", en cuanto una de las "formaciones nebulosas [...] en el cerebro de los hombres", bajo el concepto de "ideología" (MEW 3, 26; *IA*, 26). La historización total de la cultura, que Marx y Engels reclaman en *IA* con la oración (tachada en el manuscrito): "Reconocemos solamente una ciencia, la ciencia de la historia" (18, n. al pie; 676), por lo tanto, es equivalente a su crítica de la ideología. Ella despoja a todo arte, que en cuanto parte de la cultura es producido por y para la sociedad, de su pretensión de validez al margen de la historia. Incluso la hipóstasis del arte griego antiguo como un ideal transhistórico en la *Introducción de 1857* se apoya en el concepto opuesto de una "producción artística" dominada de manera autocrática o alienada en un sentido capitalista, cuyas condiciones sociales previas hace olvidar. Allí se dice: "Respecto de ciertas formas del arte, la épica por ejemplo, se reconoce directamente que, una vez que hace su aparición la producción artística como tal, ellas no pueden producirse nunca en su forma clásica, en la forma que hace época mundialmente; se admite así que, en la propia esfera del arte, algunas de sus creaciones insignes son posibles solamente en un estadio poco desarrollado del desarrollo artístico" (MEW 42, 44; *Gr.*, 1, 31).

3.2 Ya en la *IA*, lo que en los *Gr.* Marx denomina "producción artística", contiene la restricción de la habilidad artística originaria. "La concentración exclusiva del talento artístico en individuos únicos y la consiguiente supresión de estas dotes en la gran masa es una consecuencia de la división del trabajo" (MEW 3, 378s.; *IA*, 470). En cuanto ideal utópico opuesto, Marx y Engels postulan una actividad artística fuera de la producción: "En una sociedad comunista, no habrá pintores sino, a lo sumo, hombres que, entre otras cosas, se ocupan también de pintar" (379; ibíd.), se agrega. Recién entonces el arte podría ser ejercido como actividad espontánea sin misión social, a fin de liberar las dotes naturales de todos los seres humanos. Las condiciones de

existencia de un tal arte del futuro quedan, por cierto, sin definirse (cf. Sholette 2011, 146). A esta utopía se aferra Marx también en su posterior teoría general del trabajo. En los *Gr.* se representa el "travail attractif, [la] autorrealización del individuo" (MEW 42, 512; *Gr.*, 2, 119s.; cf. HKWM 1, 776) según el modelo del trabajo artístico, y habla además, incluso, de "trabajo libre". Pero no consigue anclar un arte como ese en el proceso de producción, como tampoco hacer plausible que las o.a. puedan crearse al margen de la "producción artística".

4. Las tradiciones subsiguientes del marxismo –desde la cultura del Partido Socialdemócrata del Imperio alemán, pasando por la política artística de la zona de dominación comunista, hasta la cultura de oposición de izquierda en las democracias capitalistas– transformaron la teoría marxiana de una crítica política del capitalismo en una cosmovisión abarcadora e, incluso, normativa. Aquí, los esbozos de teoría de observancia marxista oficialistas y de oposición no se diferencian entre sí. En vista de la importancia social de la cultura artística, también esta debía ser incluida en una cosmovisión tal. Las tradiciones del 'marxismo occidental' tras la Segunda Guerra Mundial le atribuyeron al arte incluso una función rectora crítica que llevó a menospreciar y, más aún, ignorar la economía y la política (cf. Anderson 1979, cap. 4). En la medida en que, sin embargo, los escritos de los dos 'clásicos' no ofrecían ningún punto de referencia para ello, los autores posteriores se vieron obligados a derivar de la teoría marxiana, a su manera, definiciones categóricas del arte. Estas resultaron diferentes en cada caso, en función de las precondiciones políticas. De los dos pasajes relevantes en la obra de Marx –el referente a Rafael y el que trata sobre el arte de los griegos–, en la formación de tradición posterior se le prestó menos atención al primero que al último, pues aquel no provee definiciones del arte que sean políticamente funcionales. En cuanto parte de una crítica de la ideología de la cultura, actúa más bien contra toda hipóstasis normativa de las o.a.

4.1 El comprometimiento ideológico de la o.a. en cuanto producto ha dado lugar, así pues, también dentro de la tradición marxista, a una estética que orienta la actividad artística hacia la configuración hipotética de la entera realidad vital (cf. Krieger 2006). Ella se retrotrae a tradiciones socialistas del siglo XIX que asocian una emancipación social del trabajo con su cualificación estética. Una tal estética sin o.a. fue el objetivo declarado de los artistas rusos modernos durante los primeros cinco años posteriores a la Revolución de Octubre (cf. Gassner y Gillen 1979, 113). Estos llamaban a sus rudimentarias construcciones materiales "esbozos" para productos indefinidos. Más tarde, orientaron su trabajo hacia un diseño técnico del producto que finalmente se trasladó a la publicidad concomitante. No les fue posible, sin embargo, anclarlo funcionalmente en la producción industrial (cf. Gough 2005, 152). Las declaraciones de estos artistas y los críticos que los acompañaban, que primero se denominaron constructivistas y poco después productivistas, menosprecian al arte en nombre de la vida social, tal como insinúan Marx y Engels en el pasaje sobre Rafael. En la medida en que, de todos modos, *IA* se publicó recién de manera póstuma en 1932, no se remontan a ella, como supone Christina Lodder (1983, 95).

4.2 En su estudio *Marx sobre la restauración del arte*, Boris Arvátov, el portavoz teórico de los productivistas, se ocupó de manera particularmente concienzuda de los escritos de Marx que podían serle conocidos (cf. Drengenberg 1972, 59). Aun sin que pudiera conocer la *IA*, su proyección teórica se aproxima a la integración marxiana del trabajo artístico en el trabajo social en su conjunto. La disolución de la o.a. en la producción propuesta por Arvátov (cf. Kiaer 2005, 68s.) es la variante constructiva de un rechazo agresivo de la o.a. por parte de los principales representantes de este grupo de artistas. Así, en un célebre poema, Maiakowski llamaba a segar con la ametralladora tanto los cuadros de las paredes de los museos como a los soldados del Ejército Blanco apostados contra la pared (cf. Cullerne Bown 1998, 49). "La fusión completa del proceso social de la producción con la creación artística será posible solo en la medida en que se socialice la sociedad" (Arvátov 1973, 103). Este postulado es una inversión organizacional brutal de la emancipación del arte en Marx y Engels en cuanto actividad libre respecto de la "producción artística".

5. En 1936, en un revolucionario ensayo que menciona la palabra o.a. en el título, Walter Benjamin buscó definirla a partir de las premisas de la teoría marxiana. "En los tiempos primitivos, y a causa de la preponderancia absoluta de su valor cultual, la o.a. fue en primera línea un instrumento de magia que solo más tarde se reconoció en cierto modo como obra artística; y hoy la preponderancia absoluta de su valor exhibitivo hace de ella una hechura con funciones por entero nuevas entre las cuales la artística –la que nos es consciente– se destaca como la que más tarde tal vez se reconozca en cuanto accesoria" (*DI*, 30). Benjamin interpretaba el modo de trabajo políticamente dirigido de los fotógrafos y directores de cine soviéticos como la modernización más avanzada del arte, ya que estaba destinada a la producción colectiva, a la reproducción generosa y a la difusión masiva. Frente a esto, las o.a. tradicionales, en cuanto originales únicos, están afectadas por un "aura" de inaccesibilidad que resulta propicia para su fetichización como mercancías bajo el capitalismo. Benjamin no se refiere ni a la primera publicación por parte de Mijaíl Lifschitz de los estudios tempranos de Marx sobre historia del arte, que habían aparecido en 1933 y 1935, ni a la *IA*, publicada por primera vez en 1932, que habrían revalidado su juicio. No obstante, la remisión enfática a Marx al comienzo de su ensayo permite

suponer que conocía más de ello de lo que hoy es posible documentar.
5.1 En su obra tardía y fundamental *La peculiaridad de lo estético* (1963), György Lukács desprecia la disolución crítica del concepto de o.a. por parte de Benjamin como "anticapitalista romántica" (*LPE*, 4, 174; trad. mod.), pero sin medirla, con todo, a partir de la historia de la transmisión de la teoría marxista del arte. En cambio, recurre al concepto de obra del idealismo alemán (Rosenberg, ÄG III, 684). "Pues la formación central de la esfera estética, la o.a., no puede entenderse de ese modo en el sentido de un 'Sujeto-Objeto idéntico' más que si en ella se realiza el máximo de subjetividad desplegada, depurada de mera particularidad, con una objetividad máxima y junto con la aproximación también máxima a la realidad objetiva mediante su reflejo" (*LPE*, 3, 234). Lukács se refiere solo ocasionalmente, y, cuando es así, lo hace de manera concisa, a Marx, Lenin o el "materialismo" en general. No dice ni una palabra del arte ni de la bibliografía artística de la zona de dominación soviética, sino que se apoya en todos los casos en Goethe y Hegel. De este modo confirma *ex negativo* que de la teoría marxiana no es posible derivar ningún concepto de o.a.
5.2 Ya Benjamin consideraba su ensayo sobre la o.a. como la apertura hacia una inexistente "teoría materialista del arte" (24/11/1935, *GB* V, 199). Justamente por ello, no le sorprendió que los representantes de la ortodoxia de los partidos comunistas lo rechazaran. En la Unión Soviética, las posiciones de los anteriores constructivistas y productivistas, con quienes el ensayo, en parte, se correspondía, ya habían sido desestimadas una década antes. La argumentación de Benjamin era contraria a la restauración del concepto tradicional de o.a. en el realismo socialista. El rechazo que experimentó en su momento resuena aún en la crítica sumaria de su ensayo por parte del viejo Lukács, cuyo término "reflejo" procedía del arsenal de conceptos del realismo socialista. Benjamin y Lukács encarnan la alternativa entre la disolución del concepto de o.a. en una teoría del proceso social total y su hipóstasis en cuanto forma de manifestación estética primaria de la realidad.
6. En los Estados capitalistas se formó, desde la crisis económica de 1929ss. y la Segunda Guerra Mundial, una débil tradición de historia marxista del arte –sus primeros representantes fueron Meyer Schapiro, Max Raphael, Frederick Antal y Arnold Hauser– que alcanzó su cumbre en los años 1968-1974 y luego perdió importancia. Todos los autores que pertenecían a esta tradición relativizaron el concepto de o.a. mediante la remisión a las condiciones sociales de la producción artística y tuvieron así en cuenta las consecuencias que tenía para una crítica de la ideología el pasaje sobre Rafael en la *IA*. Solo Hauser llegó a poner totalmente en cuestión el concepto en cuanto "la más audaz abstracción" de la historia del arte (1958, 164). Los especialistas alemanes más jóvenes que en 1970, con el volumen colectivo *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung* [La o.a. entre ciencia y cosmovisión] buscaron desenmascarar la tradicional transfiguración del concepto de o.a. en cuanto ideología de la dominación de carácter autoritario, también se limitaron a una crítica de la ideología del concepto, sin ponerlo en duda en cuanto tal.
6.1 Desde fines de la década de 1970, la historiografía del arte ha relativizado totalmente el concepto de o.a. con arreglo a las condiciones económicas, sociales y políticas de su producción, sin hacer referencia a Marx y sin avanzar hacia una crítica de la cultura de tipo marxista. Permanece abierta la pregunta por cómo puede derivarse una crítica de la cultura tal a partir de la relativización histórica. La construcción teórica marxista, por su parte, ha omitido hasta hoy remitir a la historia del arte en cuanto ciencia empírica. Rara vez son sus definiciones algo más que extrapolaciones conceptuales de la teoría marxiana. Su concepto de o.a. no está respaldado ni empírica ni teóricamente. En la revisión crítica de la tradición marxiana, que está aún pendiente a comienzos del siglo XXI, habría que subsanar esta discrepancia entre teoría y ciencia empírica si el concepto de o.a. ha de ser concebido de forma renovada. En vista de la transferencia que hace Marx del concepto de fetiche de la historia del arte a la teoría de la mercancía, habría que delimitar la o.a. de modo categórico respecto de la estética de la mercancía.
6.2 En el arte de la época posterior a 1970, el concepto de o.a. se ha reducido cada vez con mayor fuerza a un sector parcial de la cultura artística en cuanto totalidad que, en lo esencial, es delimitado por el mercado del arte. Por un lado, el trabajo artístico ya no apunta necesariamente a la producción de o.a. (HKWM 2, 61). Por otro lado, en el mercado del arte, que ha quedo reservado a los ganadores del capitalismo globalizado, las o.a. tienen un valor monetario cada vez mayor. La demanda creciente ha desacoplado la determinación de la o.a. del trabajo calificado y la ha relativizado en el sentido de una posición estética de objetos y procesos arbitrarios. La concomitante bibliografía sobre arte busca asir este desarrollo con el concepto de *de-skilling* [descalificación]. La presentación reflexiva de la actividad artística ocupa el lugar de la o.a. en cuanto producto (cf. Holz 1997, III, 44). Así, el concepto de o.a. ya no designa una magnitud fija que pudiera entrar en vigor como concepto fundamental dentro de una teoría del arte, sino ya solo un componente dentro del desarrollo social de la cultura artística.

Bibliografía: P. Anderson, *Consideraciones sobre el marxismo occidental.* Trad. de N. Míguez. México *et al.* 1979; B. Arvátov, *Arte y producción*. Trad. de J. Fernández Sánchez, Madrid 1973; T. J. Clark, *Der absolute Bourgeois. Künstler und Politik in Frankreich 1848 bis 1851*. Trad. del ingl. de J. Abel, Reinbek 1981; M. Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, New Haven/Londres 1998; H.-J. Drengenberg, *Die sowjetische Poli-*

tik auf dem Gebiet der bildenden Kunst von 1917 bis 1934, Berlín Occ. 1972; H. Gassner y E. Gillen (eds.), *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischen Realismus: Dokumente und Kommentar. Kunstdebatten in der Sowjetunion, 1917-1934*, Colonia 1979; M. Gough, *The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution*, Berkeley 2005; A. Hauser, *Philosophie der Kunstgeschichte*, Múnich 1958; H. H. Holz, *Philosophische Theorie der bildenden Künste*, vol. III, Bielefeld 1997; C. Kiaer, *Imagine No Possessions: The Socialist Objects of Russian Constructivism*, Cambridge/MA, etc. 2005; V. Krieger, *Kunst als Neuschöpfung der Wirklichkeit: Die Anti-Ästhetik der russischen Moderne*, Colonia, etc. 2006; M. Lifschitz, *Karl Marx und die Ästhetik* [1933]. Trad. del ruso, 2ª ed. aumentada, Dresden 1967; C. Lodder, *Russian Constructivism*, New Haven/Londres 1983; E. Müller, “Religion/Religiosität”, en: ÄG, vol. 5, 227-264; M. A. Rose, *Marx'Lost Aesthetic: Karl Marx and the Visual Arts*, Cambridge/Nueva York 1984; R. Rosenberg, “Literarisch/Literatur”, en: ÄG, vol. 3, 665-693; G. Sholette, *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, Nueva York 2011.

Otto Karl Werckmeister

Trad. de Martín Koval

⇨ Antigüedad griega, Apariencia, Arte, Arte marginal, Autonomía del arte, Bellas artes, Cosmovisión, Crítica de la economía política, Crítica de la ideología, Crítica de la religión, Cultura, Escuela de Lukács, Estética, Estética de base, Estética de la mercancía, Estética del material, Estética política, Estética de la resistencia, Fetichismo de la mercancía, Forma de valor, Formalismo ruso, Futurismo, Historia, Idealismo/Materialismo, Marxismo occidental, Mercado de arte, Mercancía, Proletkult, Realismo, Realismo socialista, Reflejo, Relaciones artísticas, Sujeto-Objeto, Teoría de la ideología, Teoría estética.

Política cultural

Al.: Kulturpolitik.
Ár.: siyāsa aṯ-ṯaqāfīya.
C.: wenhuazhengce 文化政策.
I.: cultural policy/politics.
F.: politique culturelle.
R.: politika v oblasti kul'tury.

La "política cultural" [*Culturpolitik*], en el absolutismo feudal, es parte de la "ciencia de las políticas públicas" [*Polizeywissenschaft*], para la cual el provecho común y el bienestar común legitiman la tutela ilustrada y las intervenciones reglamentadoras del Estado en el modo de vida (cit. en Wagner 2009, 143). En el expansionista Estado guillermino, Karl Lamprecht justifica una "p.c. exterior, que debe unir y pacificar a los pueblos" con la "competencia por los más altos bienes morales e intelectuales de la humanidad", con lo cual "nuestra nación, la nación de filósofos y pedagogos, está llamada a desempeñar un papel particularmente importante" (1912/1976, 256). "Cultura a través del poder y poder a través de la cultura" (Spranger 1923, 1087) reza la divisa. Solo después de la Primera Guerra Mundial es cada vez más utilizado el término p.c. para la asistencia pública a la cultura.

Desde el final de la Segunda Guerra Mundial, p.c. designa, en un sentido más amplio, al "ámbito en el que la política [...] estructura partes de las condiciones marco del proceso cultural"; en sentido más estricto: el ámbito "en el que el sector público se encarga (idealmente) de proporcionar los espacios libres para el libre proceso de comunicación de las artes" (Kramer 1990, 587). La p.c. actúa de manera compensatoria, en la medida en que quiere equilibrar los déficits que fueron generados por otros imperativos sistémicos. En ambas dimensiones, en Alemania y también ampliamente en Europa, recién ha florecido en la década de 1960, cuando la 'cultura' se descubrió cada vez más como un factor en la competencia por la posición económica; y la 'economía cultural', como un sector en crecimiento (cf. Haug 2011, 25-30).

1. Carl Heinrich Becker, más tarde ministro de Cultura prusiano, define en 1919: "p.c. significa la aplicación consciente de valores espirituales al servicio del pueblo y del Estado para el fortalecimiento interior y para el trato con otros pueblos hacia el exterior" (cit. en Düwell 1976, 29). Si bien es cierto que la p.c. se alimenta de diversos motivos de las clases dominantes, grupos de intereses y medios influyentes, tiene un efecto estabilizador del sistema en su totalidad, en buena medida, mediante los espacios libres que, por ejemplo, se crearon para las artes.

Las cuestiones de la política literaria y la artística son ampliamente discutidas en Alemania desde principios del siglo XX por los partidos y organizaciones de artistas de izquierda. Para el socialdemócrata Eduard David, por ejemplo, pertenece a la "p.c." todo "lo que concierne a las Iglesias y comunidades religiosas. Además, todo lo relacionado con el desarrollo de la escuela y la educación del pueblo, así como el cultivo de la ciencia y el arte" (1919, 52). La p.c. de izquierda oscila, en el período de entreguerras, entre las posiciones afines al Proletkult y aquellas que propagan la apropiación y el perfeccionamiento de la "herencia cultural", sobre todo con nuevas formas de participación de las masas.

2. Antes de la Segunda Guerra Mundial se desarrollan, en la España republicana, en el México republicano y, en el curso del *New Deal*, también en EE.UU., formas de una política del tiempo libre, de la educación y del arte favorable a la democracia que introduce nuevos contenidos y nuevos grupos de destinatarios. En Francia, el gobierno del Frente Popular de Izquierda de 1936 instaura una secretaría de Estado para el tiempo libre y el deporte e inicia el programa *Maisons de la culture* [Casas de la cultura] en las provincias, que recién tras la Segunda Guerra Mundial se convierten, bajo la dirección de André Malraux, en espacios de representación de 'alta cultura'. La reglamentación centralista de la vida cultural con vistas a la unificación de todas las fuerzas sociales para los fines nacionales, que se basa en la exclusión violenta de las representaciones 'discordantes', es característica de la p.c. de los movimientos fascistas, estatal-corporativos y católicos de derecha del período de entreguerras. En Alemania, se conforma en 1933 la "Cámara de Cultura del Reich" como organización coercitiva para la asimilación y control de la vida cultural.

3. Adorno y Horkheimer conciben la "industria cultural" como la jaula de la cual no hay salida. Más tarde, Adorno desarrolla una posición más matizada que, por cierto, solo es válida para una corta fase de apertura democrática del campo político cultural, bajo el lema: "quien habla de cultura, habla de administración" (2004, 114). "Esto resulta especialmente familiar para la historia del arte, que en el pasado –sobre todo cuando los artefactos exigían un trabajo colectivo, pero también hasta un nivel profundo en la producción individual de importantes arquitectos, escultores y pintores– ha incluido administraciones" (122). Aunque garantice "la igualdad formal de derechos", conserva, sin embargo, "el privilegio educativo [...]. La perogrullada de que el progreso de los asuntos intelectuales, sobre todo del arte, se abre camino al principio contra la mayoría, permite a los enemigos mortales de todo progreso atrincherarse detrás de quienes, ciertamente sin que la culpa sea suya, están excluidos de la expresión viva de su propio asunto. La política cultural que no es socialmente ingenua ha de analizar esta cuestión sin miedo a la amonestación de las mayorías" (134).

Independientemente de esta contradicción, los Estados de Europa se ven a sí mismos más o menos decididamente como 'Estados culturales' y se comprometen a promover la vida cultural y a proteger la herencia cultural (cf. *Kultur in Deutschland* [Cultura en Alemania],

2008). En la joven República Federal prevalece la creencia de que era posible retomar inmediatamente la época anterior a 1933, como si el fascismo alemán no hubiera practicado ninguna p.c. propia. Así lo argumenta, en 1952, la Jornada de Ciudades Alemanas [*Deutsche Städtetag*]: "Las ciudades alemanas, en su voluntad de trabajar por el bienestar de los ciudadanos, durante una larga historia protectoras y tutoras de la cultura alemana, se sienten obligadas, a pesar y precisamente a causa de las miserias materiales de nuestra época, a permanecer fieles a su tarea cultural" (cit. en Uslar 1979, 62s.). Mientras la burguesía ilustrada se preocupa por asegurar sus posibilidades de goce cultural, los políticos neokeynesianos descubren la p.c. como medio de compensación de déficits que son ocasionados por el mercado capitalista. Al lema de la Jornada de Ciudades Alemanas de 1971, "Salven nuestras ciudades ahora", sigue, en 1973, el programa de "Educación y cultura como elemento de desarrollo de la ciudad" (Röbke 1993, 117): "En todos los países industriales, las ciudades se encuentran hoy ante los mismos arduos problemas: la rápida transformación estructural económica y técnica tiene […] como resultado la pérdida de calidad del medio ambiente y de la vivienda. La ciudad amenaza con perder sus rasgos humanos y, con ellos, las propiedades que una vez la hicieron atractiva y codiciada. […] Cultura en la ciudad significa, entonces, promover la comunicación y con ello contrarrestar el aislamiento, crear espacios de juego y, de esa manera, un contrapeso contra las coacciones de la vida actual, incitar a la reflexión y así superar la mera adaptación y la distracción superficial" (118).

Los textos programáticos del Consejo Europeo, el cierre del congreso del ministro de Culto europeo respecto de la p.c. como instrumento para la mejora de la calidad de vida en la ciudad y el campo, en Oslo en 1976, y la recomendación sobre la participación y cooperación de todos los estratos de la población en la vida cultural, aprobada por la sesión plenaria de la UNESCO en Nairobi en 1976, son recursos para la argumentación: todos abogan por ampliar significativamente la base social de la p.c. e involucrar activamente a un círculo lo más amplio posible en la vida cultural. En Oslo, en 1976 se reivindica: "La política de la sociedad como totalidad debe contener una dimensión cultural, orientada al desarrollo de valores humanos, a la igualdad, la democracia y la mejora de las condiciones de vida de los seres humanos" (cit. en Röbke 1993, 81). De este modo, la p.c. no solo se refiere a las instituciones y objetivaciones de la producción estético-cultural, sino a la totalidad del modo de vida: "Cultura es cómo vive y trabaja el ser humano" es la fórmula con la que el Deutscher Gewerkschaftbund [Federación Alemana de Sindicatos], desde principios de la década de 1970, expresa el punto de vista de la nueva concepción.

4. El concepto amplio de cultura se entiende como una aspiración a exigir cultura *para todos* (Hoffmann 1979) y a invocar un *derecho civil de la cultura* (Glaser y Stahl 1983), pero no pone en peligro las relaciones de clase y de poder en la sociedad. Desde la década de 1970 se distingue "entre una p.c. que busca atraer a los seres humanos hacia la cultura respetable y grande ('democratización'), y una política en la que las distintas formas de expresión cultural parecen ser en principio equivalentes y, por ello, también permite que coexistan y se las respete ('democracia cultural')" (Kirchgässner 1983, 1). Surge la "animación sociocultural", que "ve su objetivo en alentar que los seres humanos, en sus espacios y en sus contextos, se expresen auténticamente sobre sí mismos y con los medios a su disposición" (Hoffmann 1979, 19). Junto al movimiento de trabajadores, también otros grupos opositores presentan su aspiración a participar en la vida cultural.

La p.c. también es exigida cuando las contradicciones sociales no se resuelven, sino que solo son formuladas. Por un lado, el Estado neoliberal quiere mantener en el nivel más bajo posible los gastos para la p.c. El "New Public Management" [Nueva Gestión Pública] (NPM) desarrollado para la administración es aplicado, desde la década de 1990, también a la p.c. Por otro lado, los artistas y las instituciones culturales impulsan con gran resonancia su política de autoafirmación. Las instituciones culturales deben trabajar a un costo más barato y generar más medios propios; pero, al mismo tiempo, tienen que asegurar su existencia por medio de la conquista de nuevos "estratos de consumidores" –como si se tratara de la venta de un producto amenazado de obsolescencia– e impulsar activamente una política de integración.

Para un proceso artístico que se declara autónomo, dedicado decorativamente al cultivo de la aceptación y de la imagen, se desarrolla el "promover lo que cuesta esfuerzo", con lo cual la calidad se da siempre por supuesta sin cuestionamiento alguno. Al mismo tiempo, se deja la financiación de la vida cultural cada vez más en manos de los mecenas y *sponsors*, que ya no pueden ser controlados democráticamente.

5. Con los crecientes recortes sociales impulsados desde la década de 1980, se incrementa en la p.c. la función de velar por la aceptación de las condiciones dadas. En 1983, en el informe de la comisión de Baden-Würtemberg *Zukunftsperspektiven gesellschaftlicher Entwicklungen* [Perspectivas de futuro de los desarrollos sociales] se dice: "Solo las élites de posición cultural están poco comunicadas con el sistema político global. En este aislamiento de las élites culturales reside una de las causas para las diferencias de comprensión y acción entre las organizaciones establecidas y los 'grupos marginales', cuyos voceros deben catalogarse a menudo en las élites culturales" (50). Con el objetivo de volver a incluirlos, se ponen en juego mecenazgo, patrocinio, fundaciones y trabajo con grupos de destinatarios. Con la acentuación de una "función de encastre" de la vida cultural para la difusión y uso de las nuevas tecnologías

(cf. *Regionalentwicklung*, 1985) la p.c. se convierte en estrategia económica de la economía de mercado.
Por último, pero no menos importante: una vez confirmada una y otra vez la rentabilidad inmediata de las organizaciones culturales, también se trata del factor posicional cultura: "hay una interacción inmediata entre la irradiación cultural de una ciudad y su capacidad de rendimiento económico. Los esfuerzos por la educación y la cultura determinan fundamentalmente la fuerza de atracción de una ciudad" (1983, cit. en Röbke 1993, 125s.). Las regiones en competencia deben revalorizarse con acontecimientos importantes, "políticas faro" y "festivalización" (Häussermann y Siebel 1993) y proveer la infraestructura apropiada a favor de los ambientes hegemónicos privilegiados (en competencia por instituciones del tiempo libre e instalaciones deportivas). Las artes son instrumentalizadas finalmente como recursos de creatividad: "'Cultura para todos' significa, para la política, no solo el reconocimiento de la necesidad de la creatividad abierta, abierta en el sentido de la imprevisibilidad de lo que surge de allí. Significa también el reconocimiento de un derecho a la utopía cultural; también se puede decir, como muchos lo formularían: a un 'tejido' cultural y político. Muchos que antes fueron sentenciados como tejedores, hoy son venerados como profetas. No nos podemos permitir practicar la austeridad precisamente en este ámbito de nuestras actividades sociales" (Biedenkopf 1986, 7).
"Alta tecnología" y "alta cultura" son las palabras clave. El tercer informe parcial de la comisión para las cuestiones del futuro en Baviera y Sajonia se interesa por la "cultura y la creatividad" solo desde el punto de vista del "desarrollo de las potencialidades de crecimiento, con ello, de bienestar y de aumento de la competitividad internacional de la economía alemana"; esta reduce al ser humano a un "empresario de su fuerza de trabajo y previsión para la existencia" (*Maßnahmen* 1998, 247). Finalmente, creatividad, arte y cultura se revelan como ramas de crecimiento: "La importancia económica, de política del mercado laboral, social, infraestructural y urbanista de la economía cultural ha aumentado en los últimos veinte años" (*Kultur in Deutschland*, 2008, 499).
6. Desde principios del siglo XX, los conflictos y luchas hegemónicas entre los Estados y los grupos de poder económicos también tienen un acompañamiento político-cultural. Durante el enfrentamiento Este-Oeste y en el mercado global de finales del siglo XX, la cultura y la propaganda cultural no solo son utilizadas por el Estado como medios de autoafirmación nacional, sino que sirven también –en La Conferencia sobre la Seguridad y Cooperación en Europa, de Helsinki (cf. Röbke 1993, 67)– para resguardar las esferas de influencia, así como la competencia económica entre los Estados. Además, las nuevas demandas de la 'sociedad civil' por participación y democracia se desarrollan en el campo internacional, alimentadas por las promesas de la coalición victoriosa anti-Hitler y asumidas por ONU y UNESCO. La Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos Humanos legitima la aspiración a la cultura propia y a la vida en la dignidad propia de lenguaje, tradición y religión, incluyendo la participación y colaboración en la vida cultural. La ocupación con los problemas globales y los límites del crecimiento, así como las discusiones sobre la sustentabilidad, la protección de la biodiversidad, etc., influyen en la vida cultural de los países miembros de la ONU.
Los esfuerzos político-culturales de la ONU y de la UNESCO inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial, bajo la impresión de los procesos de Núremberg, pudieron ser entendidos como el intento de superar las deficiencias que surgen del hecho de que siempre se puede negar "la existencia de un orden ético mundial objetivo" y la "presencia del derecho natural, o principios legales más objetivos existentes antes que todo orden jurídico positivo" (Hildebrand 1946, 21s.). Principios y fundamentos positivos, aceptados por la mayoría de los miembros de la ONU, así como los derechos humanos y los programas sobre patrimonio mundial que, en general, se basan en ellos, referentes a la herencia cultural 'inmaterial' o a la promoción de la diversidad cultural, deben contribuir a ello; esto último incluso como una forma de introducir dimensiones de la vida cultural en el derecho internacional (cf. Schorlemmer 2006, 40). La diversidad cultural es valorizada porque es importante como recurso económico, pero también porque, en vinculación con la sustentabilidad y la responsabilidad global, es considerada como irrenunciable. Por eso se propaga la aceptación de la diversidad cultural y la diversidad en el plano político (ver *Vielfalt bewegt Frankfurt*, 2010).
En la Unión Europea, la p.c. no es solo una compensación de déficits, sino también responsable por los conflictos de intereses nacionales. Esto sucede de manera programática en el Tratado de Lisboa de 2007, por el cual la Unión hace "un aporte para el desarrollo de las culturas de los Estados miembro bajo la protección de su diversidad nacional y regional" (art. 167.1) y "tiene en cuenta, en su actividad, los aspectos culturales sobre la base de otras disposiciones de los tratados, particularmente para la protección y promoción de la diversidad de sus culturas" (art. 167.4). Un aspecto de ello es la política regional; otro, el intento de constituir una conciencia de la "unidad de Europa" por medio de plataformas de proyección cultural comunes, como las de las "capitales culturales de Europa" y los lugares de memoria (*Kultur in Deutschland*, 2008, 635).
7. No solo las contradicciones y conflictos entre clases o Estados hegemónicos son responsables de las expresiones de la p.c., sino también los 'límites del crecimiento', las relativizaciones de la idea de progreso, de las 'Modernidades' plurales y paralelas. Junto a la apelación al Estado en sentido estricto, se encuentra el fortalecimiento de la sociedad civil y de la diversidad de

las iniciativas que aquí se articulan. En este punto, una tercera posibilidad consiste en desarrollar formas mixtas, en las que un "Estado activador" impulse la motivación de iniciativas propias bajo control democrático (*Bürgerschaftliches Engagement*, 2002, 25).

Una teoría de la p.c. debe estar a la altura de las circunstancias cambiantes. La verdadera riqueza humana es el "tiempo disponible" (MEW 23, 247) para la calidad de vida y la riqueza de relaciones. No se trata solo de asegurar la existencia y la calidad de vida para *todos* los seres humanos, sino también de la capacidad de futuro del modo de vida, teniendo en cuenta los problemas globales del metabolismo con la naturaleza, recursos y potenciales de conflictos. Pertenecen al núcleo de toda p.c. los estándares del vivir bueno y correcto y, al mismo tiempo, susceptible de futuro, en el marco de un desarrollo sustentable, con los cuales se superen los límites del capitalismo.

Bibliografía: Th. W. Adorno, *Escritos sociológicos I*, Trad. de A. González Ruiz, Madrid 2004; K. H. Biedenkopf, "... mit Kultur die Dinge ordnen", en: *Kulturpolitische Mitteilungen*, año 34 (1986), 7-11; *Bürgerschaftliches Engagement: auf dem Weg in eine zukunftsfähige Bürgergesellschaft*, Enquete-Kommission des Deutschen Bundestages, Berlín 2002; E. David, *Referenten-Führer. Anleitung für sozialistische Redner*, 5ª ed., Berlín 1919; K. Düwell, *Deutschlands auswärtige Kulturpolitik 1918-1932. Grundlinien und Dokumente*, Colonia-Viena 1976; H. Glaser y K. H Stahl, *Bürgerrecht Kultur*, ed. aument., Frankfurt/M/Berlín Occ./Viena 1983; W.F. Haug, *Die kulturelle Unterscheidung. Elemente einer Philosophie des Kulturellen*, Hamburgo 2011; H. Häussermann y W. Siebel (eds.), *Festivalisierung der Stadtpolitik. Stadtentwicklung durch große Projekte*, Opladen 1993; D. von Hildebrand, *Die sittlichen Grundlagen der Völkergemeinschaft*, Regensburg 1946; H. Hoffmann, *Kultur für alle. Perspektiven und Modelle*, Frankfurt/M 1979; H. Kirchgässner, *Texte zur sozial-kulturellen Animation*, 2ª ed. modif., Remscheid 1983; D. Kramer, "Nachdenken über Kulturpolitik", en: *Argument* 182, año 32 (1990), fasc. 4, 587-596; *Kultur in Deutschland. Schlussbericht der Enquete-Kommission des Deutschen Bundestages*, Regensburg 2008; K. Lamprecht, "Über auswärtige Kulturpolitik" (1912), en: Düwell 1976, 255-267; "Maßnahmen zur Verbesserung des Beschäftigunslage. Dritter und letzter Teilbericht der Kommission für Zukunftsfragen des Freistaaten Bayern und Sachsen", en: *Blätter*, año 43, (1998), fasc. 2, 247-256; *Regionalentwicklung zwischen Technologieboom und Resteverwertung. Die Beispiele Ruhrgebiet und München*, edit. por I. Breckner y M. Krummacher, Bochum 1985; T. Röbke, *Zwanzig Jahre Neue Kulturpolitik. Erklärungen und Dokumente 1972-1992*, Hagen-Essen 1993; S. v. Schorlemmer, "Kulturpolitik im Völkerrecht verankert. Das neue UNESCO-Übereinkommen zum Schutz der kulturellen Vielfalt", en: *Übereinkommmen über Schutz und Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen. Magna Charta der Internationales Kulturpolitik, Deutsche UNESCO-Kommission*, Bonn 2006, 40-61; E. Spranger, "Kulturpolitik", en: P. Herre (ed.), *Politisches Handwörterbuch*, vol. 2, Leipzig 1923, 1087-1089; J. v. Uslar, *Kulturpolitik des Deutschen Städtetages Empfehlungen und Stellungsnahmen von 1952 bis 1978*, Colonia 1979; *Vielfalt bewegt Frankfurt. Integrations-und Diversitätskonzept für Stadt, Politik und Verwaltung*, Frankfurt/M 2010; B. Wagner, *Fürstenhof und Bürgergesellschaft. Zur Entstehung, Entwicklung und Legitimation von Kulturpolitik*, Essen 2009; *Zukunftsperpektiven gesellschaftlicher Entwicklung. Bericht der Kommission*, redactado por encargo del gobierno estatal de Baden-Württemberg, Stuttgart 1983.

Dieter Kramer

Trad. de Martín Salinas

⇒ Actividad estatal, Administración, Aparato hegemónico, Arte, Autogestión, Ciudad global, Colonialismo, Complementariedad, Contracultura, Cultura, Cultura obrera, Democracia, Derecho natural, Educación, Educación obrera proletaria, Estado de bienestar, Herencia, Imperialismo cultural, Industria cultural, Modo/Condiciones de vida, Movimiento cultural obrero, Neoliberalismo, *New Deal*, Patrimonio, Política municipal, Política de lo cultural, Política social, Problema de vivienda, Proletkult, Relaciones estéticas, Sociedad civil, Sostenibilidad, Sostenibilidad cultural, Subcultura, Taller del futuro, Tiempo disponible, Tiempo libre, Trabajadores que leen, Trabajo cultural, Urbanismo.

Teatro dialéctico

Al.: dialektisches Theater.
Ár.: al-masraḥ al-dīyālīktīkī.
Ch.: bianzheng xiju 辩证 戏剧.
F.: théâtre dialectique.
I.: dialectical theatre.
R.: dialektičeskij teatr.

El concepto se encuentra por primera vez en la obra de BRECHT en el contexto de los "Suplementos del *Pequeño Órganon*" (1954-1955). Durante las puestas en escena de la pieza de teatro contemporáneo *Katzgraben*, de Erwin STRITTMATTER, pero, sobre todo, durante la de su propia pieza *El círculo de tiza caucasiano*, le pareció a BRECHT que el concepto de "teatro épico", que usaba desde la década de 1920, no era ya suficiente. Precisamente en dicha obra, la pieza de BRECHT que, de acuerdo con su forma, es la más épica, se complementaban poesía e ingenio sobre todo, no en relación con la forma épica, ya que lo épico, para "ponerse en marcha", implicaba otra cosa como desafío: la dialéctica. No solamente en el análisis de las escenas, sino en su realización estética se demandaban soluciones dialécticas. En la puesta en escena, BRECHT se concentró en la representación de las contradicciones –ante todo, en los personajes mismos–, de las transformaciones repentinas, de los "cambios de los tiempos". Para este modo de trabajo, el concepto de "teatro épico" era demasiado poco concreto: "Aunque actualmente el concepto de 'teatro épico' es abandonado, no es abandonado el paso que lleva a la experiencia consciente que aquel hace posible, así antes como ahora. Solo que aquel concepto resulta demasiado pobre e impreciso para el teatro de que estamos hablando, el cual tiene necesidad de determinaciones más concretas y tiene que producir otras igualmente concretas" (BRECHT 1972, 109). Y: "Eso no significa un retroceso. Al reforzar el elemento narrativo en todo el teatro, tanto en el actual como en el anterior, se han forjado las bases para la particularidad de un nuevo teatro; que es nuevo, al menos, porque ha desarrollado [*conscientemente*] rasgos del teatro anterior –los dialécticos– y los ha hecho placenteros. Considerada en función de esta característica, la designación de [*teatro épico*] parece muy general e indeterminada, casi formal" (BRECHT 1976, 195). Y: "En la actualidad se está intentando pasar del teatro *épico* al *dialéctico*. A nuestro juicio, y según nuestras intenciones, la práctica del teatro épico y todo su concepto distaban mucho de ser antidialécticos; tampoco podemos concebir un teatro dialéctico sin el elemento épico. A pesar de todo, la trasformación en que estamos pensando es bastante profunda" (ibíd., 194).

En BRECHT, el concepto de t.d. va sustancialmente más allá de la constatación general de que en el teatro todo sucede de manera dialéctica. Esta era para BRECHT una regla de vida imprescindible en el teatro: "Por supuesto no puede escribirse una pieza política sin el uso de la dialéctica materialista para la conformación de los personajes, la formación de las situaciones, la gran línea, las funciones de la pieza y para los impulsos que debe desencadenar" (*GA* 23, 371).

La ocupación sistemática con la dialéctica y su implementación en el teatro se remonta en BRECHT a 1930-1931. Él emprende en aquel entonces el intento de bosquejar una "dramaturgia dialéctica" (BRECHT 1972, 23ss.). Retrospectivamente, describe cómo el teatro naturalista adoptó lo épico de la novela francesa y, luego de ello, la nueva dramaturgia lo aplicó de una manera formal; y al final, "luego de una serie de ensayos puramente constructivistas [desarrollados en el vacío]", el nuevo drama habría aplicado lo épico a la vida real, "con lo cual descubrió la dialéctica de la realidad (haciéndose de este modo consciente de su propia dialéctica)" (ibíd., 27).

No solo para el teatro, más todavía para la sociedad, consideraba BRECHT la dialéctica como alfa y omega de toda comprensión y acción; su ausencia, una catástrofe: "Una de las graves consecuencias del stalinismo es la atrofia de la dialéctica", escribe en su crítica a Stalin de 1956 (BRECHT 1971, 216).

"La dialéctica en el teatro" (BRECHT 1972, 117ss.) es una colección de ensayos que BRECHT distribuyó entre sus colaboradores en 1956, en versión hectografiada (*GA* 23, 603). Estos ensayos provocaron de nuevo, en el Berliner Ensemble, una intensa discusión sobre la dialéctica como un método de trabajo con vistas a una escenificación futura del *Coriolano* de SHAKESPEARE. En un diálogo sobre la primera escena, se investiga el manejo de la dialéctica para marcar las contradicciones y ejes de esta escena. Pero el concepto de t.d. denota otro enfoque. La dialéctica ya no es aquí mero método de trabajo, sino objeto de una representación artística; no solo fuente de conocimiento, sino también de goce: "El teatro de la era científica está en condiciones de hacer de la dialéctica un goce. Las grandes sorpresas de la evolución que avanza conforme a la lógica o mediante saltos, de la tremenda inestabilidad de todos los estados, el ingenio de las contradicciones y así sucesivamente, constituyen los placeres ante la vitalidad de los hombres, las cosas y los procesos; y son esos placeres precisamente los que aumentan el arte de la vida así como la alegría de vivir. Todas las artes contribuyen para la mayor de todas las artes, o sea: el arte de vivir" (BRECHT 1972, 110; trad. mod.).

Para el t.d. como categoría estética, BRECHT desarrolló, en sus puestas en escena y en sus escritos teóricos, medidas que debían llevar en los espectadores no solo a conocimientos, sino a actitudes gozosas. En las "Notas para *Katzgraben*" (ibíd., 101-107), BRECHT habla de que no alcanza con mostrarle al espectador cómo se libera Prometeo encadenado, sino que él [también] debería "ejercitarse en el placer de liberarlo" (ibíd., 7). La base de todas las consideraciones sigue siendo, como en el "teatro épico", la "actitud crítica" que el teatro toma

hacia la realidad al representarla como transformable, y que el espectador toma hacia los acontecimientos que se producen en escena, en la medida en que no los trata como dados, sino que los considera como transformables. La dirección y los actores desarrollan para esto el principio del "no-sino" (Brecht 1976, 130). Un ejemplo: Madre Coraje *no* aprende a ver la guerra como su enemigo (lo que tiene que poder verse en la obra como posibilidad), *sino* que continúa participando activamente en ella después de la muerte de sus hijos. De esta manera, el espectador tiene que desarrollar constantemente, frente a todo lo que se muestra en escena, opiniones, preguntas, contrapropuestas propias y, desde este ángulo, obtener un mayor goce. Él debe ser, por así decirlo, su propio narrador. Al "co-fabular" (cf. *GA* 23, 301) el espectador toma la posición de la parte más productiva, más impaciente de la sociedad, la parte que más urgentemente aboga por una transformación feliz.
Para el t.d., desarrolló Brecht aún más la actitud crítica. El espectador no solo tendría entonces que desarrollar opiniones contrarias a lo mostrado en la escena, sino que tendría que transformar en su mente misma lo mostrado durante la actuación, al disolverlo constantemente en sus procesos. La virtud principal del arte del espectador tendría que ser desconfiar ante todo lo que parece eterno y que parece inmodificable, ya que no ha sido modificado hace mucho tiempo. Para esto, inventó Brecht el concepto de das "*Immrige*" [lo "de siempre"] (cf. Brecht 1976, 192). El espectador tendría que encontrar goce y diversión al "dialectizar" lo "de siempre", como Brecht decía en sus últimas conversaciones en 1956, no sin placer ante su neologismo. Estas conversaciones giraban en torno al estreno de su pieza *Los días de la Comuna* (sobre estas conversaciones solo hay anotaciones inéditas que el discípulo de Brecht Wekwerth tomó entonces). Brecht proponía dialectizar los acontecimientos precisamente de esta pieza que extrae su efecto del ímpetu de las transformaciones políticas y humanas. La actitud y las opiniones de los comuneros, especialmente cuando parecen inequívocas, deberían ser disueltas en sus procesos, o sea, ver cómo surgen y qué contradicciones contienen, para desarrollar a partir de aquí la estética de la pieza. Los comuneros se llamaban a sí mismos los "sin nombre". Sus representantes elegidos en el Consejo de la Comuna querían volver a las masas de la manera más rápida posible después de haber cumplido su trabajo para, de esa manera, estar resguardados en contra de todo privilegio. Querían así –gobernando– mantenerse como "gente sencilla". Precisamente esta "sencillez" –según Brecht– tendría que ser dialectizada, o sea que tendría que ser mostrada como la verdadera grandeza de la Comuna, al renunciar en concreto a la condición de indispensable a la que aspiran casi todos los gobiernos burgueses. En la escenificación, se deberían dejar crecer los rostros inconfundibles de los "sin nombre" y así mostrarlos con una individualidad tal como si fueran personajes en piezas de Shakespeare. En todo caso, sin idealizarlos. Precisamente porque se los deja en su "sencillez" con toda su especificación humana, se descubre su grandeza real, o sea la capacidad de gobernar de nueva manera. Brecht propuso –lo que en él era algo raro– usar todos los medios psicológicos posibles para dialectizar la "carencia de nombre"; es decir, descubrir precisamente aquí la gran individualidad nueva de los comuneros.
"Dialectizar" era para Brecht una forma más activa de extrañamiento, ya que es ejecutado con la participación del espectador mismo. Brecht insistía en que este no era un complicado proceso abstracto que no pudiera ser dominado por un "público normal". Al contrario. Precisamente el dialectizar se encontraría en todo modo de consideración plebeyo; por ejemplo, cuando uno se imagina en calzoncillos al superior que lo está sermoneando. De acuerdo con el método, dialectizar tampoco es una invención de Brecht. Toda comedia vive de que el espectador complete todo el tiempo con lo contrario las afirmaciones de los personajes en la escena. Cuanto más sostiene el enfermo imaginario su enfermedad, tanto más el espectador lo convierte en un sano imaginario. Con un modo de actuar así orientado al goce en la dialéctica "ya no hay razón para una neta separación de los géneros" (ibíd., 194), por ejemplo, entre comedia y tragedia, entre escenas cómicas y trágicas.
El concepto de t.d. tuvo una influencia directa en el modo de trabajo del Berliner Ensemble en este tiempo. Sobre todo, en la escenificación de *Winterschlacht* [La batalla de invierno] de Becher, intentó Brecht no difamar al joven Hörder, el protagonista, condecorado con la Cruz de Caballero, sino que lo dotó de una honestidad y una simpatía subjetivas. El espectador debía disolver esta honestidad y simpatía en su proceso, aun cuando apareciesen objetivamente como crímenes fascistas. Esto fue un enorme enriquecimiento en el arte de la actuación, ya que el actor tenía la posibilidad de 'criticar' a su personaje sin denunciarlo y de representarlo en su grandiosidad trágica. También en su puesta en escena de *La vida de Galileo*, que Brecht comenzó en 1956 pero que no pudo llevar a cabo, en la representación de Galileo por parte de Ernst Busch trató de dejar que el público mismo fuera el que descubriera las contradicciones de Galileo y dificultó esto por medio de afirmaciones convincentes de Galileo que, en realidad, eran erróneas. Por ejemplo, que nadie podría resistir la tentación que proviene de una prueba. El espectador debía comprobar ya en la escena siguiente que el clero puede resistir sin problemas esta tentación al negarse simplemente a mirar a través de un telescopio.
En las conversaciones que tuvieron lugar en agosto de 1956, poco antes de su muerte, Brecht ya se mostró de nuevo insatisfecho con el término t.d. Le parecía, al fin y al cabo, demasiado teórico. Hay dialéctica también –al menos de manera espontánea– en la dramaturgia burguesa, ya que un realismo auténtico sería inconcebi-

ble sin dialéctica. Por otro lado, habría también piezas de izquierda que aplican la dialéctica sin tomar el punto de vista plebeyo. Para ellas, sería la dialéctica sobre todo una actividad intelectual en la construcción de la dramaturgia. Para él, al contrario, esta era sobre todo una expresión de la "sabiduría del pueblo". En todo caso, BRECHT entendía por filosofía menos un trabajo mental teórico que un pensamiento interviniente, que hace posible un comportamiento práctico (cf. *GW* 20, 127). Para ello, él parte del "modo de filosofar corriente entre los de abajo" (*GW* 15, 252), pero "toma su punto de vista, lo afianza y lo corrige" (BRECHT 1973, 237; cf. para esto RUOFF 1976, 36ss.). Aquí coincide BRECHT con Antonio GRAMSCI y su interés en la "'filosofía espontánea', propia de 'todo el mundo'" (*Cuad.* 4, § 12, 245). Estas pueden haber sido reflexiones que impulsaron a BRECHT a la consideración de reemplazar eventualmente el concepto de t.d. por el de "teatro popular filosófico". Debe de haberlo estimulado la antítesis, ya que el teatro popular usualmente excluye lo intelectual y, a la inversa, la filosofía excluye la diversión. Las antítesis filosofía/teatro popular se dialectizan mutuamente. BRECHT debe de haber contado con el asombro del público y de los realizadores teatrales ante esta unidad contradictoria. Para él, el asombro era el punto de partida de todos los goces y conocimientos. BRECHT ya no llegó a elaborar el concepto de teatro popular filosófico. Sobre esto, hay tentativas de sus discípulos.

BIBLIOGRAFÍA: B. BRECHT, *Escritos políticos*. Trad. de L. Mames, Caracas 1971; –, *La política en el teatro*. Trad. de N. Silvetti Paz, Buenos Aires 1972; –, *El compromiso en literatura y arte*, ed. de W. Hecht. Trad. de J. Fontcuberta, Barcelona 1973; –, *Escritos sobre teatro*, vol. 3, selecc. de J. Hacker. Trad. de N. Mendilaharzu de Machain, Buenos Aires 1976; P. CHIARINI, "Dal teatro epico al teatro dialettico", en: *Quaderni del Piccolo Teatro*, nº 2, *Nuovi studi su Bertolt Brecht*, Milán 1961, 7-26; K. RUOFF, "Tui oder Weiser? Zur Gestalt des Philosophen bei Brecht", en: *Brechts Tui-Kritik. Aufsätze, Rezensionen, Geschichten, Argument* n° extraord. 11, Berlín Occ./Karlsruhe 1976, 17-52; M. WEKWERTH (ed.), *Theater nach Brecht. Baukasten für eine Theorie und Praxis des Berliner Ensembles in den neunziger Jahren*, ed. extraord. de Theater Arbeit 1989, Berliner Ensemble.

MANFRED WEKWERTH

Trad. de José F. Pacheco

⇨ Antiideología, Dialéctica, Estética, Estética del material, Estupidez, Estupidez en la música, Extrañamiento, Filosofía de la praxis, Gesto, Imagen dialéctica, Línea Brecht, Montaje, Pensamiento interviniente, Sabiduría, Teoría estética, Teatro épico, Teatro popular filosófico, Transformar, Tuismo.

Teoría estética

Al.: ästhetische Theorie.
Ár.: naẓarīyat al-djamāl.
Ch.: meixue lilun 美学 理论.
Fr.: théorie esthétique.
I.: theory of aesthetics.
R.: teorija ėstetiki.

1. La t.e. no constituye, en la obra de Marx, ningún campo autónomo de desarrollo teórico, pero se encuentran en ella muchas observaciones, esbozos, polémicas, glosas marginales críticas, entre otras cosas. La extracción de los fragmentos de sus respectivos contextos y su elaboración por parte del marxismo-leninismo en el socialismo monopólico de Estado probaría que Marx y Engels habrían "desarrollado un sistema armonioso, en sí consecuente, de intuiciones estéticas" (Kagan 1975, 40). Frente a esta línea 'clasicista' de la recepción de Marx se articuló un pensamiento estético que, de diferentes modos, tomó en cuenta las conmociones sociales del siglo XX y las transformaciones en la percepción estética que se vinculan con ellas. El espectro de variaciones va, sin embargo, desde las estéticas de artistas, los programas del constructivismo, del formalismo, etc., de la vanguardia rusa luego de 1917 hasta la *Teoría estética* de Adorno. Ya en las décadas de 1920 y 1930, Bloch, Benjamin, Brecht y Eisler, entre otros, desarrollan, en contraposición con la estética fascista, un esbozo estético que intenta, con el concepto de un arte/una política cultural que estén política y socialmente comprometidos, dejar la Modernidad específica en las formas expresivas de la vanguardia artística (disolución del concepto tradicional de arte, transformación en los modos de percepción a través del film, la fotografía y la modernización industrial). Bloch y Eisler se preguntan, por ejemplo, si "la conciencia más avanzada en el plano social puede vincularse ya hoy con la conciencia más avanzada en el plano estético y viceversa" (1937, 400).

2. Con relación al campo problemático "estética" pueden distinguirse, en la obra de Marx, tres niveles de articulación en los que las fronteras son fluctuantes: estética en cuanto filosofía idealista del arte a la luz del concepto de ideología en *IA*, un uso coloquial y la estética en cuanto percepción sensorial.

De acuerdo con la comprensión contemporánea basada en la *Estética* de Hegel, que –en términos de esta figura del pensamiento estético– vale tanto para Marx como para Engels como una norma nunca más alcanzada en la posteridad, Marx les da al raramente usado concepto de "estética" y sus derivaciones una significación irónica y despectiva: "La censura […] es un médico de cirugía estética, que considera inútil y superfluo en el cuerpo del enfermo cuanto a él no le gusta y que imputa todo lo que le parece mal" (MEW 1, 59; 1982, 202); "la especulación mística y también la especulación estética necesitan una tercera *unidad concreta, especulativa*, un *sujeto-objeto*, que *es* la casa y el propietario de ella en *una sola* persona" (MEW 2, 177; *SF*, 232). "¡Qué heroico husmear a través de la estética!" (MEW 3, 475; *IA*, 590).

Se le asigna al adjetivo "estético" una significación más bien coloquial (estetizante, embellecedor, bonito), que igualmente recibe, la mayoría de las veces, un matiz polémicamente despectivo, ironizante: "En un encuentro público con *Kossuth*, que por aquel entonces precisamente también cultivaba la esgrima revolucionaria en los Estados Unidos, *Gottfried* dijo muy estéticamente: 'También de *su* mano, señor gobernador, la libertad regalada sería para mí un bocado de pan duro, al que rociaría *con las lágrimas de mi vergüenza*'" (MEW 14, 669; Marx 1977, 456; cf. MEW 2, 171; *SF*, 227). Para Marx, el criminal produce una impresión "unas veces moral, otras veces trágica, según los casos, prestando con ello un 'servicio' al movimiento de los sentimientos morales y estéticos del público" (MEW 26.1, 363; *TSP*, 1, 360). Y: las "cualidades estéticas naturales" del oro y la plata, "que [los] convierten en el material del boato, del adorno, de la esplendidez, hacen de ellos formas positivas de lo superfluo o medios para la satisfacción de las necesidades que van más allá de lo cotidiano y de la desnuda necesidad natural" (*MEW 42,* 899; *CCEP*, 223). En cuanto tales, estas cualidades no representan valor, sino un valor de uso específico (MEW 13, 16; *CCEP*, 10). A esto se le añade el significado del adjetivo "estético" como algo entre falso, idealista y utópico: la "apariencia estética […] de las grandes y pequeñas robinsonadas" (ibíd., 615; ibíd., 282).

A diferencia del significado estricto de lo *estético*, Marx esboza programáticamente en los *MEF* un concepto de lo estético que va más allá de una estética sistemática circunscripta al arte; un concepto que, anclado históricamente, describe los contornos de una teoría de la percepción –por un lado, a la luz de la revolución industrial, de la práctica de las ciencias naturales; por otro lado, en referencia al sensualismo de Feuerbach y al de una teoría socialmente concretizada de la sensorialidad propia del socialismo utópico francés, en especial el de Fourier (cf. MEW 40, 539ss.; *MEF*, 145ss.)–. Las artes no son aquí ni el punto cúlmine ni *la* forma de la percepción estética, sino, en su especificidad, una parte de la historia universal de formación. La historia de formación de los sentidos debe, según Marx, ser considerada como un "trabajo de toda la historia universal precedente". Las observaciones de Marx apuntan a la integración de la estética del arte en una t.e. abarcadora en cuanto historia no solo de los "cinco sentidos", sino también de los "así llamados [sentidos] espirituales", de los "sentidos prácticos" (MEW 40, 541s.; *MEF*, 149).

3. La antología *Karl Marx und Friedrich Engels über Kunst und Literatur* [Karl Marx y Friedrich Engels sobre arte y literatura] alcanzó el estatus de un corpus textual clásico en la elaboración de una estética marxista-leninista. Bajo la dirección de A. Lunatscharski,

fue editada en Moscú en 1933 y provista de una introducción por Lifschitz y Schiller. La antología tomó en consideración, por primera vez, tanto el legado póstumo manuscrito como la correspondencia de Marx y Engels. A partir de 1936, aparecieron traducciones en Francia, Austria, Italia, Estados Unidos, India y, luego de 1945, en todos los países europeos del socialismo de Estado. En ocasión de la edición alemana de 1948, Krauss observó: “No nos preguntamos por la doctrina estética de Marx y Engels, sobre todo porque una doctrina tal no existe y ni siquiera pudo haber existido. Solo un malentendido bienintencionado, pero terrible, pretende admirar aquí la diversidad genial en la variada dirección de los intereses creados. La ecléctica disposición formativa solo ha captado pues al espíritu maligno al que dicha disposición obedece” (1949). Además de popularizar y elaborar las expresiones de Marx y Engels en cuestiones de la estética con el objetivo de fundar una estética marxista que se comprendiera como oposición a la teoría del “realismo socialista” de A. Zdanov (cf. 1975), el corpus textual sirvió en realidad para la instrumentalización de los “clásicos”, para la fundación de un neoclasicismo y de un concepto dogmático de realismo en el arte soviético desde la década de 1930 y, acompañado de ello, el rechazo y la exclusión de la Modernidad europea occidental o bien de la vanguardia internacional, ante todo la rusa de la década de 1920 (cf. Lunatcharski 1965, 15). Así, los “nuevos retoños de arte”, vinculados con la revolución comunista de la clase trabajadora, deberían conducir, por un lado, a la “negación” de la decadencia general del arte bajo las relaciones capitalistas y, por el otro, al “rejuvenecimiento”, a la “reproducción” sobre una base más elevada, a la “defensa de la tradición clásica”, tal como Lifschitz (1933, 143, 145s., 15) escribió en su artículo, escrito para la enciclopedia soviética de literatura, *Karl Marx y la estética*.

Este armado de declaraciones aisladas de Marx y Engels, diseminadas por toda la obra, sobre el carácter sociohistóricamente condicionado de procesos culturales y artísticos, sobre el arte de épocas individuales, de la recepción de este y las necesidades sociales que se articulan con él, sobre obras determinadas del arte y la literatura, que revelan incluso preferencias y antipatías individuales (cf. Kliem 1967, 1, 19, 26), sobre tendencias en la literatura contemporánea (el así llamado “debate sobre Sickingen”, el concepto de realismo), conformó luego de 1945 un eje central de la estética marxista-leninista en la RDA y Europa oriental. Todavía en su *Estética* (1963), Lukács observa: “Desde el agudo estudio de M. Lifschitz acerca del desarrollo de las concepciones estéticas de Marx, desde su cuidadosa recolección y sistematización de las dispersas sentencias de Marx, Engels y Lenin sobre cuestiones estéticas no puede subsistir duda alguna acerca de la conexión y coherencia de dichas ideas” (*LPE*, I, 15).

4. Las estéticas filosóficas de Lukács, Bloch o Adorno resaltan el acento crítico: el arte en cuanto manifestación de lo (totalmente) otro frente a la totalidad de la socialización alienada.

4.1 Frente a un gesto armonizante, cerrado en el interior de la estética en el marxismo-leninismo, Bloch pone el carácter abiertamente procesual de la realidad y del arte que interactúa con ella “como una *representación de la tendencia y latencia de sus objetos realizada como una preapariencia llevada hasta el fin*” (2006 II, 389). Para Bloch, el realismo es por tanto siempre “realismo utópicamente tendencial”, “anticipación inmanente” (ibíd., 392): “Todo arte logrado termina, desde luego, su material en belleza configurada, alumbra cosas, personas, conflictos en una apariencia bella” (2004, 253). La elevación, por parte de Lukács, del realismo del siglo XIX a única norma válida frente a las diferentes corrientes de la vanguardia no pudo valorar debidamente los aportes estético-artísticos de estas ni de las nuevas experiencias desarrolladas por ellas de un mundo transformado en comparación con el de los siglos XVIII y XIX. Para Lukács, el “realismo” en cuanto principio poético representa, en el reflejo, la esencia del ser histórico, que se oculta debajo de las superficies de los fenómenos. “Con el reflejo estético […] se ha configurado un órgano capaz de llevar a sensitividad manifiesta ese sentido de la vida producido por el hombre mismo” (*LPE*, 4, 533). Incluso la t.e. de Adorno, en cuanto dialéctica negativa, un modelo opuesto a la estética de Lukács, no escapa a la ambición totalizante: “Pero como la utopía del arte, lo que aún no existe, está teñida de negro, es a través de toda su mediación recuerdo, el recuerdo de lo posible frente a lo real que lo reprimió, algo así como la rehabilitación imaginaria de la catástrofe de la historia” (*TE*, 183).

4.2 La teoría de la percepción de Benjamin, que vincula técnica y estética, se halla en la tradición de los *MEF* con su esbozo de una estética diferente, que él amplia por medio de las experiencias con los desarrollos contemporáneos en el ámbito de la técnica, del cambio tecnológico en la comunicación social, en la guerra y en los movimientos sociales de masas. Su concepto de aura se halla fundado en la historia y la teoría de la percepción: “Se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial. Dichos modo y manera en que esa percepción se organiza, el medio en el que acontecen, están condicionados no solo natural, sino también históricamente. […] Y si las modificaciones en el medio de la percepción son susceptibles de que nosotros, sus coetáneos, las entendamos como desmoronamiento del aura, sí que podremos poner de bulto sus condicionamientos sociales” (*DI*, 23s.).

Brecht desarrolla puntos de fuga similares con su planteo de una estética materialista para “los hijos de una época científica”, cuyo “modo de disfrutar comienza […] a tornarse anacrónico”. Pero de un modo

diferente al de BENJAMIN, el programa de BRECHT de una formación "entretenida" de los sentidos es a la vez diagnóstico y pronóstico, marcado por la esperanza en la emancipación de la sociedad capitalista luego de 1945. En BRECHT, los sentidos se tornan "prácticos", en cierto modo se convierten en sondas perceptivas "científicas" que, siguiendo el modelo de las ciencias naturales experimentales, experimentan, despejan conexiones sociales. "En la era que se anuncia, el arte extraerá la diversión de la nueva productividad, que puede mejorar enormemente nuestro mantenimiento y puede, si nada se lo impide, llegar a ser la mayor de todas las diversiones" (*GW* 16, 667s. y 670s.).

Al comienzo de la década de 1970, W. F. HAUG presenta, con *Kritik der Warenästhetik* [*Crítica de la estética de la mercancía*], una orientación teórica que, recurriendo especialmente a BRECHT y BENJAMIN, amplía el ámbito de la estética marxista en dirección a un análisis, sociológicamente exacto y probado en la reflexión, de los fenómenos cotidianos. En el trabajo, se trata del "destino" de la corrompida y corruptora "sensualidad y de las necesidades en el capitalismo" (1971, 7). En trabajos posteriores, HAUG investiga el campo de lo estético partiendo de las reflexiones propias de la crítica ideológica de *IA* (cf. 1993, 136ss.).

4.3 En gran parte, la estética marxista se mantuvo orientada según el carácter modélico del "arte" (cf. KÜHNE 1985, 147ss.). Al arte le corresponde la tarea de retener lo totalmente otro frente a la totalidad del trabajo alienado (cf. HOLZ 1990, 1, 53ss.). La estética marxista de LUKÁCS y la de sus sucesores (cf. HEISE 1976 y 1991), o el pensamiento estético esencialmente marcado por MARX de ADORNO o BLOCH es, a pesar de todas las diferencias, tendencialmente formación de utopía, siguiendo el modelo de la filosofía del arte hegeliana. Así, para el MARCUSE tardío, la "belleza" es nuevamente "la apariencia sensual de la idea de la libertad" (1973, 129). Este pensamiento es la expresión más o menos pronunciada de que el movimiento social del socialismo, la emancipación respecto de la sociedad del capital, del mundo "administrado", ha entrado en general en un callejón sin salida. Marcada por las aspiraciones marxianas a una liberación social abarcadora, orientada según conceptos enfáticamente cargados como los de "sujeto" y "totalidad", esta conciencia señala, desde la perspectiva de la "Postmodernidad", el fin de una forma de pensamiento (cf. LYOTARD 1979). Si y cómo puede ser abordada la indiferencia respecto de los resultados de aquella línea del pensamiento estético en el siglo XX –el mantenerse abierto de la dimensión filosófica en la estética, la pregunta por su historicidad, la conexión de historia social e historia del arte, la aspiración a la emancipación, a pensar en alternativas–, es una pregunta que permanece abierta al final del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA: E. BLOCH, *El principio esperanza*, 3 vols. Trad. de F. González Vicén. Madrid 2004-2007; E. BLOCH y H. EISLER, "Avantgarde-Kunst und Volksfront", en: H. EISLER, *Gesammelte Werke* III.1, 397-403; W. F. HAUG, *Kritik der Warenästhetik*, Frankfurt/M 1971; –, "Die Einräumung des Ästhetischen im Gefüge von Arbeitsteilung, Klassenherschaft und Staat", en: –, *Elemente einer Theorie des Ideologischen*, Hamburgo 1993, 136-150; W. HEISE, "Zur Grundlegung der Realismustheorie durch Marx und Engels", Partes I y II, en: *Weimarer Beiträge*, 1976, 2, 99-120 y 3, 123-144; –, *Die Wirklichkeit des Möglichens*, Berlín/Weimar 1991; H. H. HOLZ, "Ästhetik", en: EE 1, 1990, 53-70; M. KAGAN, *Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik*, Berlín RDA 1971; M. KLIEM (ed.), *K. Marx und F. Engels über Kunst und Literatur*, 2 vols., Berlín RDA 1967; W. KRAUSS, "Das Goethebild von Marx und Engels" (1949), manuscrito mecanografiado en el Werner-Krauss-Nachlaß, s.p.; L. KÜHNE, *Gegenstand und Raum. Über die Historizität des Ästhetischen*, Dresden 1981; –, *Haus und Landschaft*, Dresden 1985; M. LIFSCHITZ, *Karl Marx und die Ästhetik*, Dresden 1967; A. LUNATCHARSKI, "Vom Erbe der Klassiker", en: *Das Erbe*, Dresden 1965, 5-16; F. LYOTARD, *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*, Berlín/Weimar 1986; H. MARCUSE, *Contrarrevolución y revuelta*. Trad. de A. González de León, México 1973; K. MARX, *El señor Vogt*. Trad. de G. Moner. México DF 1977; –, "Sobre la libertad de prensa", en: –, *Escritos de juventud*. Trad. de W. Roces. México 1982; T. METSCHER, *Pariser Meditationen. Zu einer Ästhetik der Befreiung*, Viena 1992; E. PRACHT (ed.), *Ästhetik der Kunst*, Berlín/Weimar 1987; A. ZHDANOV, "El realismo socialista", en: A. Sánchez Vázquez (ed.), *Estética y marxismo*. Vol. II, México 1975, 235-240; P. WEISS, *La estética de la resistencia*. Trad. de L. A. Acosta Gómez, Tafalla 1996.

JÖRG HEININGER

Trad. de Francisco García Chicote

⇨ Anticipación, Apariencia, Arte, Autonomía del arte, Estética, Estética de base, Estética de la mercancía, Estética de la resistencia, Estética del material, Estética política, Estupidez en la música, Fantasía, Filme/película, Forma de pensamiento, Forma ideológica, Formalismo, Gesto, Imagen/Reproducción de imagen, Imaginario, Literatura, Movimiento cultural de los trabajadores, Música, Postmodernismo, Realismo, Realismo socialista, Teatro dialéctico, Teatro épico, Teoría de la literatura, Utopía.

Referencias originales de publicación de los artículos incluidos en el presente volumen

Se consignan 1) la entrada, 2) lxs autorxs de cada acepción del término incluido en la entrada, 3) el volumen del *Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus* (HKWM) (Diccionario Histórico-Crítico del Marxismo) y la sección dentro de este, 4) el año de publicación y 5) las columnas correspondientes a la entrada.

1. "Arte" (*Kunst*), Thomas Metscher, HKWM 8/I, 2012, columnas 449-475.
2. "Arte de masas" (*Massenkunst*), Otto Karl Werckmeister, HKWM 9/I, 2018, columnas 80-87.
3. "Autonomía del arte" (*Autonomie der Kunst*), Jürgen Fredel, HKWM 1, 1994, columnas 774-779.
4. "Capital cultural" (*kulturelles Kapital*), Tobias Kröll, HKWM 8/I, 2012, columnas 357-362.
5. "Catarsis" (*Katharsis*), Peter Thomas, HKWM 7/I, 2008, columnas 495-504.
6. "Cómico, lo" (*Komisches*), Peter Jehle, HKWM 7/II, 2010, columnas 1201-1217.
7. "Crítica literaria" (*Literaturkritik*), Peter Jehle, HKWM 8/II, 2015, columnas 1229-1251.
8. "Cultura" (*Kultur*), Wolfgang Fritz Haug (I), Dietrich Mühlberg (II), HKWM 8/I, 2012, columnas 276-336.
9. "Cultura de masas" (*Massenkultur*), Kaspar Maase, HKWM 9/I, 2018, columnas 66-79.
10. "Estética" (*Ästhetik*), Günter Mayer, HKWM 1, 1994, columnas 648-673.
11. "Forma" (*Form*), Wolfgang Fritz Haug, HKWM 4, 1999, columnas 588-615.
12. "Ironía" (*Ironie*), Thomas Barfuss, HKWM 6/II, 2004, columnas 1517-1531.
13. "*Kitsch*" (*Kitsch*), Günter Mayer y Gerd Rienäcker, HKWM 7/I, 2008, columnas 725-736.
14. "Obra de arte" (*Kunstwerk*), Otto Karl Werckmeister, HKWM 8/I, 2012, columnas 519-528.
15. "Política cultural" (*Kulturpolitik*), Dieter Kramer, HKWM 8/I, 2012, columnas 414-422.
16. "Relaciones literarias" (*Literaturverhältnisse*), Helmut Peitsch, HKWM 8/II, 2015, columnas 1251-1262.
17. "Teatro dialéctico" (*dialektisches Theater*), Manfred Wekwerth, HKWM 2, 1995, columnas 704-714.
18. "Teoría estética" (*ästhetische Theorie*), Jörg Heininger, HKWM 1, 1994, columnas 676-682.